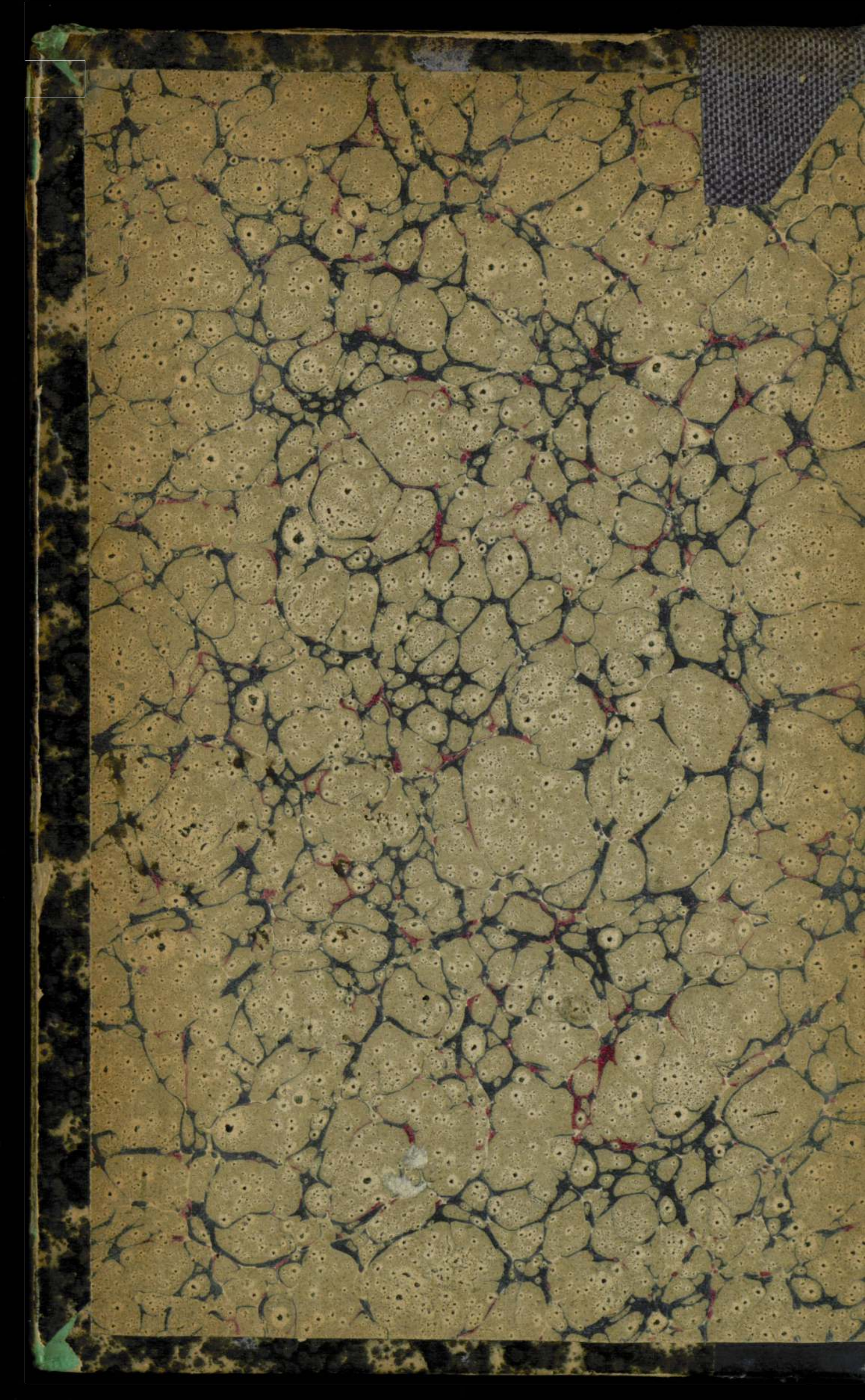


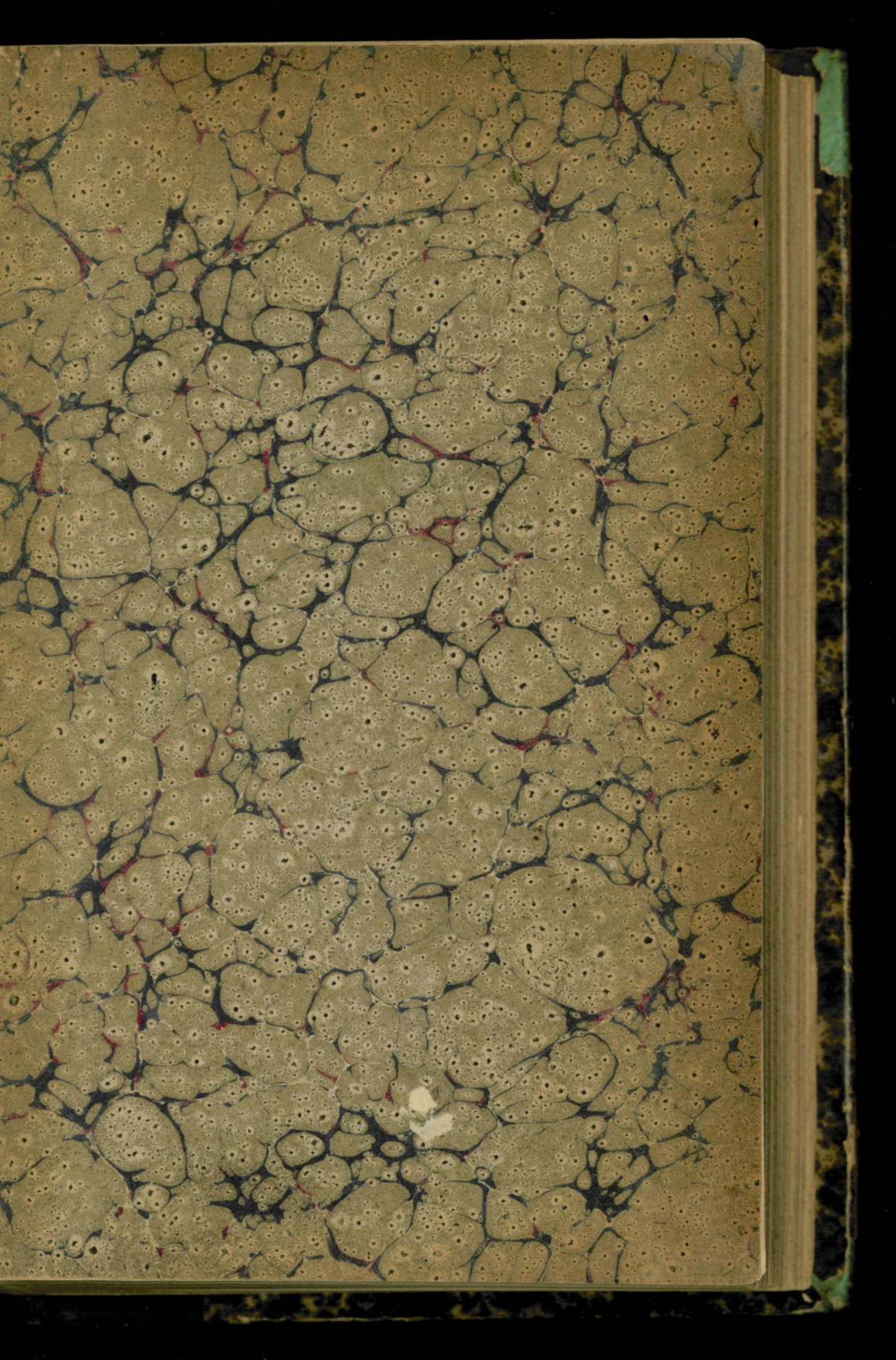
CE QUE DIT
LA MUSIQUE

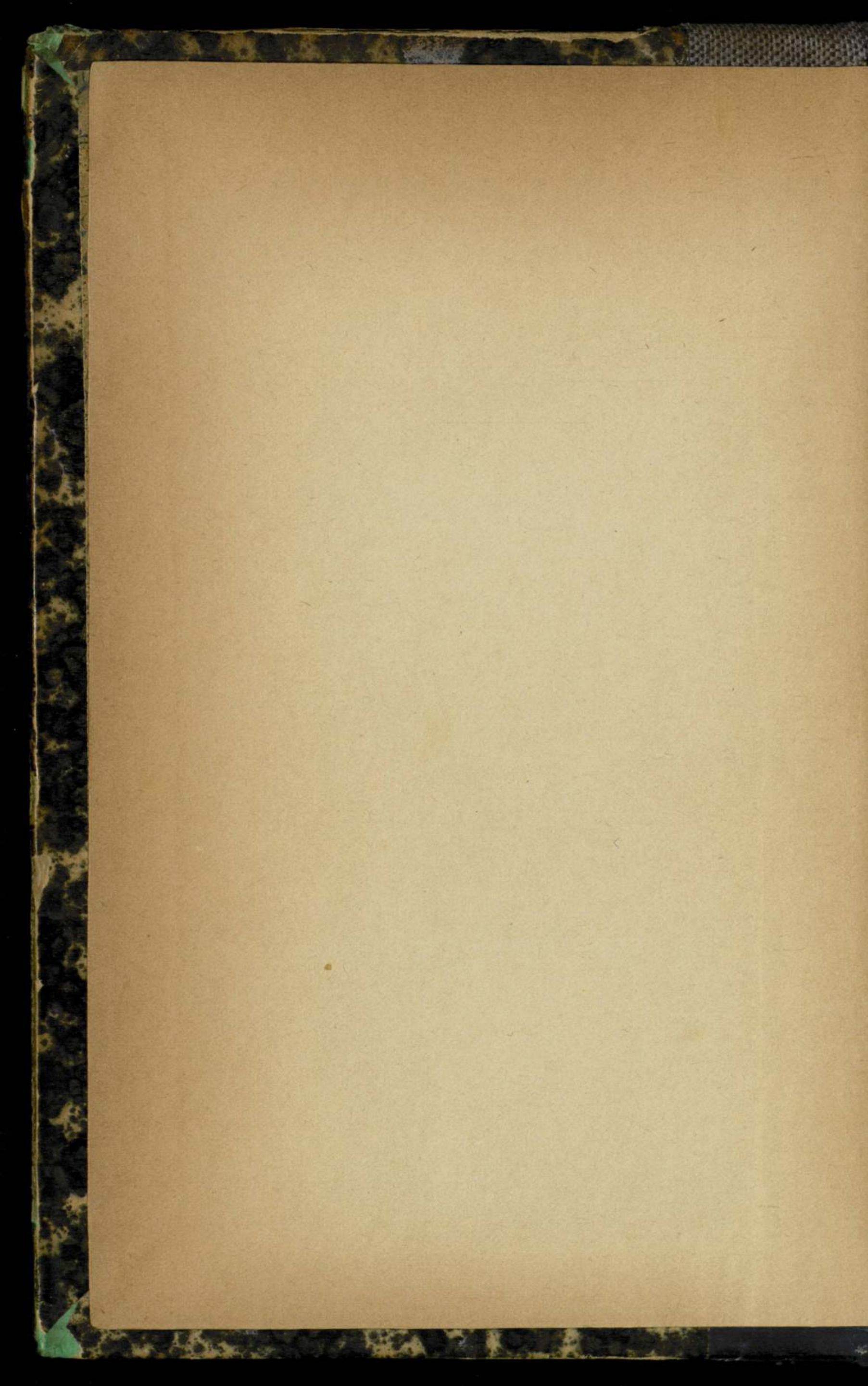


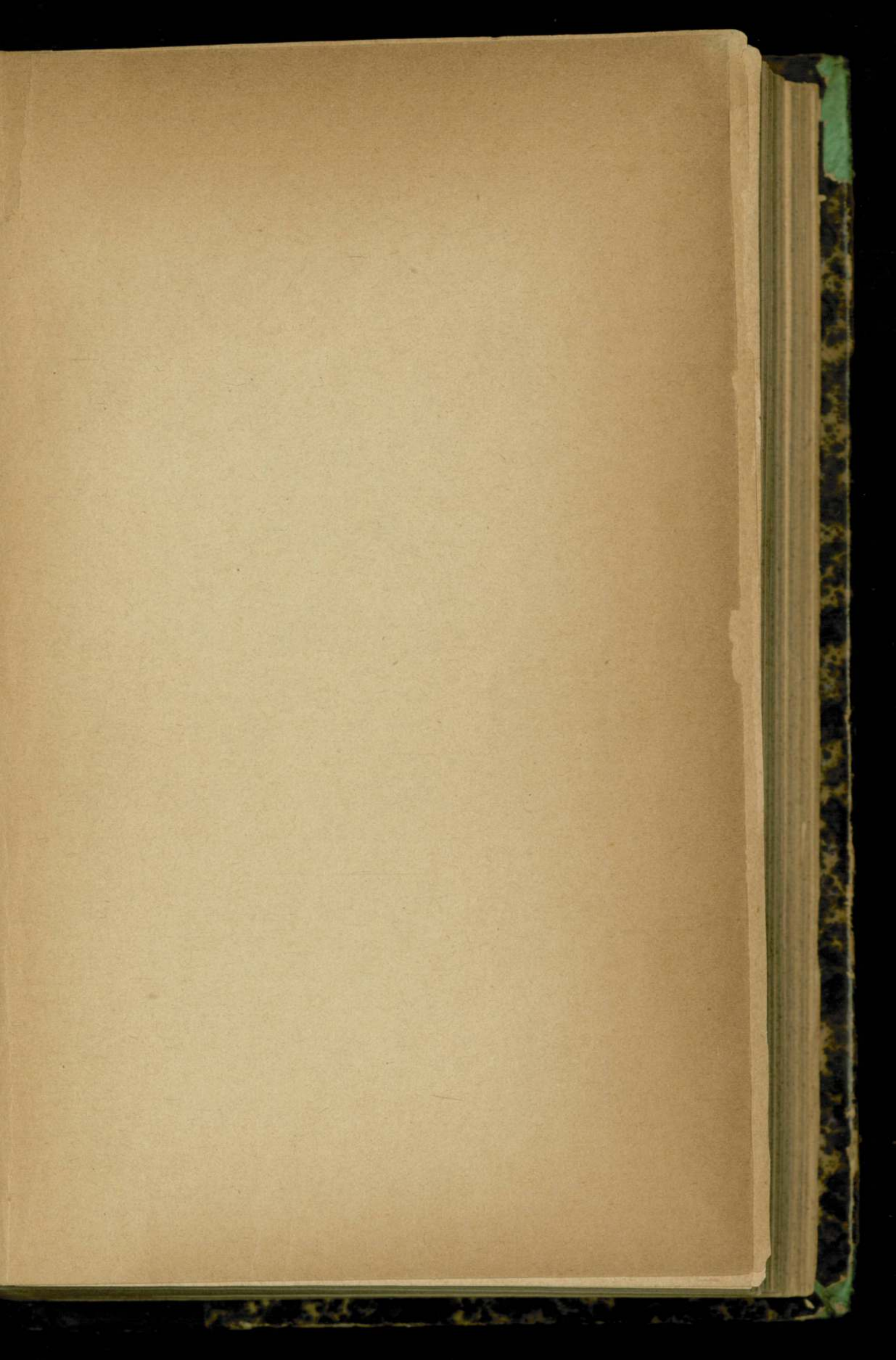


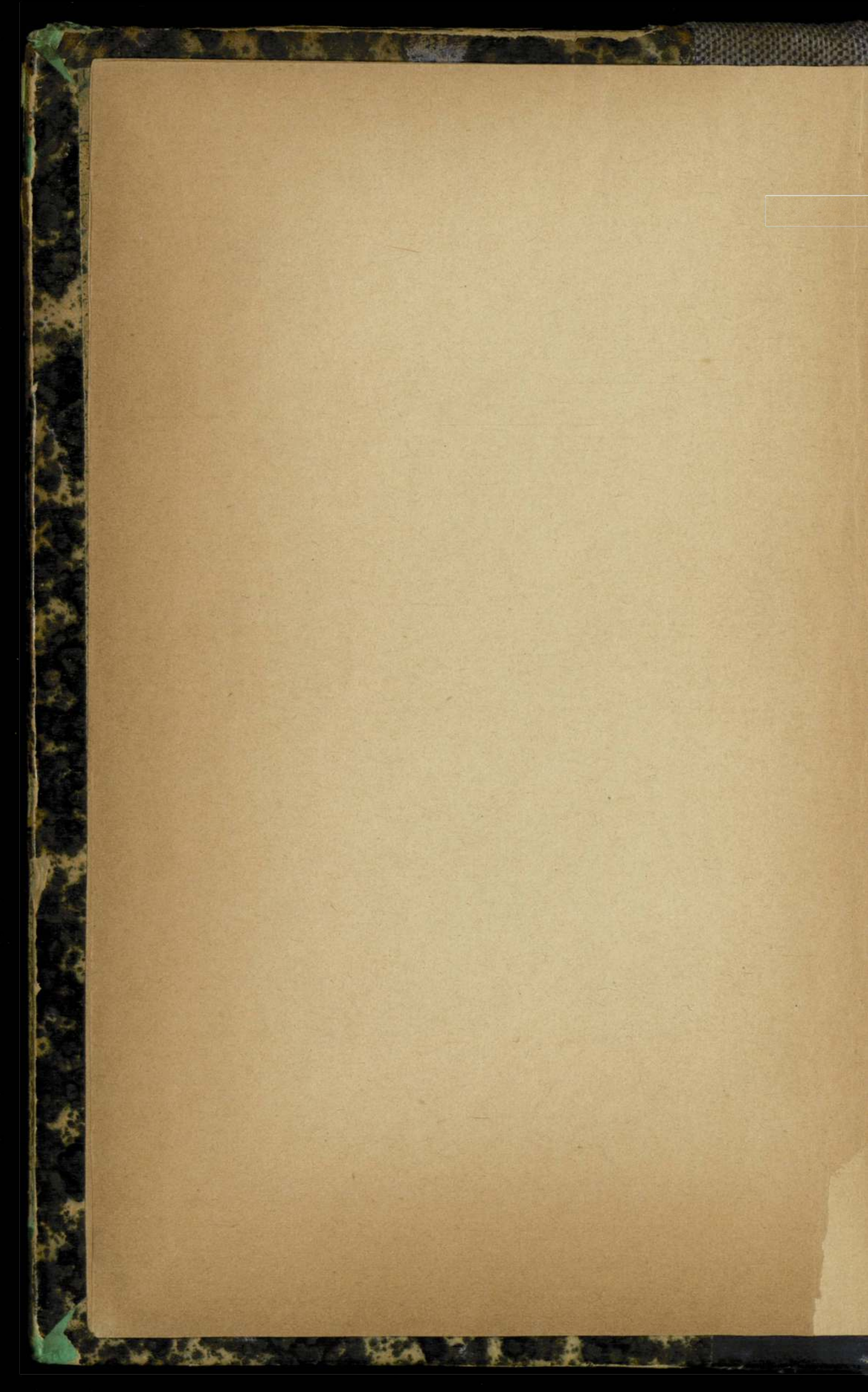












CE QUE DIT
LA MUSIQUE

ŒUVRES COMPLÈTES D'EDGAR QUINET

EN 30 VOLUMES

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

Tomes.	
I. . . .	Le Génie des Religions.
II . . .	Les Jésuites. — L'Ultramontanisme.
III. . .	Le Christianisme et la Révolution française.
IV. . . / V . . .	Les Révolutions d'Italie (2 volumes).
VI. . .	Marnix de Sainte-Aldegonde. — Philosophie de l'Histoire de France.
VII. . .	Les Roumains. — Allemagne et Italie.
VIII . .	Premiers travaux. — Introduction à la Philosophie de l'Histoire. — Essai sur Herder. — Examen de la Vie de Jésus.
IX. . .	La Grèce moderne. — Histoire de la Poésie.
X . . .	Mes Vacances en Espagne.
XI. . .	Ahasvérus.
XII . .	Prométhée. — Les Esclaves.
XIII. .	Napoléon. Poème (*épuisé*).
XIV . .	L'Enseignement du peuple. — OEuvres politiques avant l'Exil.
XV. . .	Histoire de mes Idées (Autobiographie).
XVI . . / XVII. .	Merlin l'Enchanteur (2 volumes).
XVIII . / XIX . . / XX. . .	La Révolution (3 volumes).
XXI. .	La Campagne de 1815.
XXII. . / XXIII.	La Création (2 volumes).
XXIV .	Le Livre de l'Exilé. — La Révolution religieuse au XIXe siècle. — OEuvres politiques pendant l'Exil.
XXV. .	Le Siège de Paris. — OEuvres politiques après l'Exil.
XXVI .	La République, conditions de régénération de la France.
XXVII.	L'Esprit nouveau.
XXVIII	Vie et mort du Génie grec. — Appendice. Discours du 29 mars 1875.
XXIX . / XXX. .	Correspondance. Lettres à sa mère (2 volumes).

OUVRAGES DE Mme EDGAR QUINET

Mémoires d'Exil. 2 volumes (épuisés).
Paris. Journal du Siège (1 volume).
Sentiers de France (1 volume).

CALMANN LÉVY, ÉDITEUR.

Format grand in-18

LETTRES D'EXIL D'EDGAR QUINET		4 vol.
EDGAR QUINET AVANT L'EXIL, par Mme Edgar Quinet		1 —
EDGAR QUINET DEPUIS L'EXIL.	*id.*	1 —
LE VRAI DANS L'ÉDUCATION.	*id.*	1 —

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD.

CE QUE DIT
LA MUSIQUE

PAR

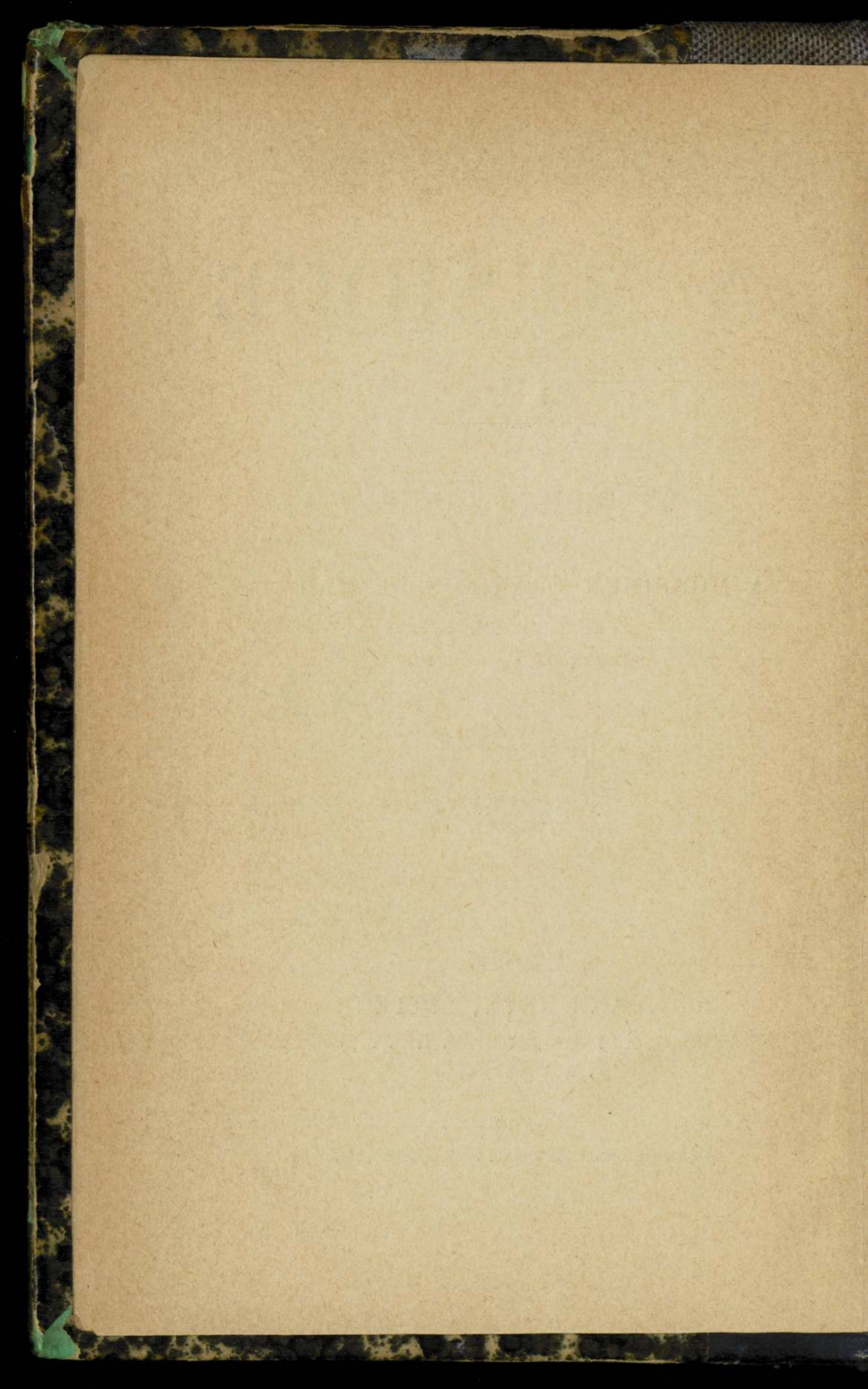
MME EDGAR QUINET

DEUXIÈME ÉDITION

C·L

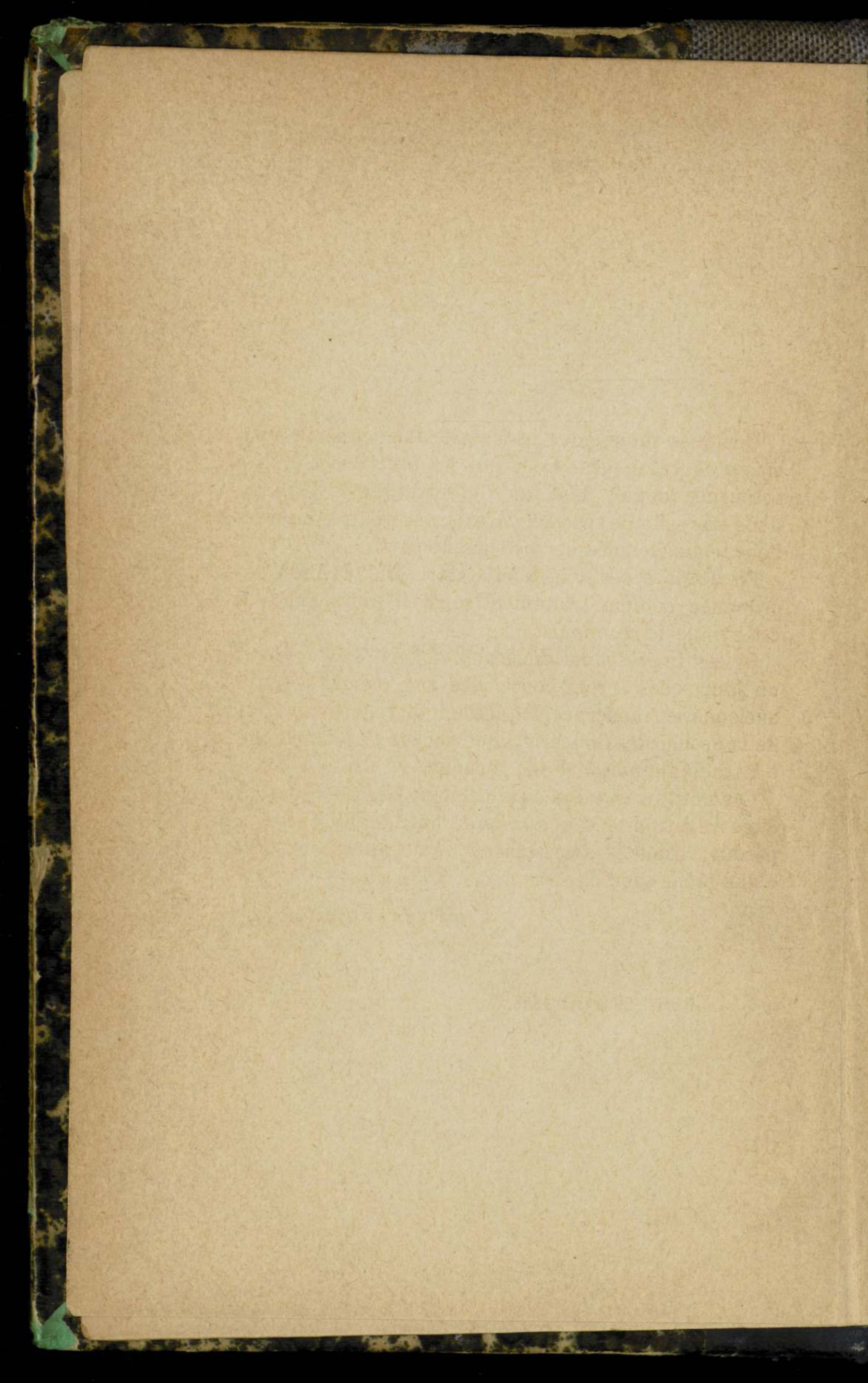
PARIS
CALMANN LÉVY, ÉDITEUR
ANCIENNE MAISON MICHEL LÉVY FRÈRES
3, RUE AUBER, 3

1894



A MONSIEUR FRANÇOIS DE MAHY

DÉPUTÉ DE LA RÉUNION



Quelques mots pour excuser le ton jeune et enthousiaste de ces pages. Celle qui les a écrites n'était plus retournée depuis 1848 au Conservatoire, à l'Opéra, ni dans une salle de spectacle. L'exil, une vie très laborieuse, l'ont tenue éloignée de ces fêtes de l'art.

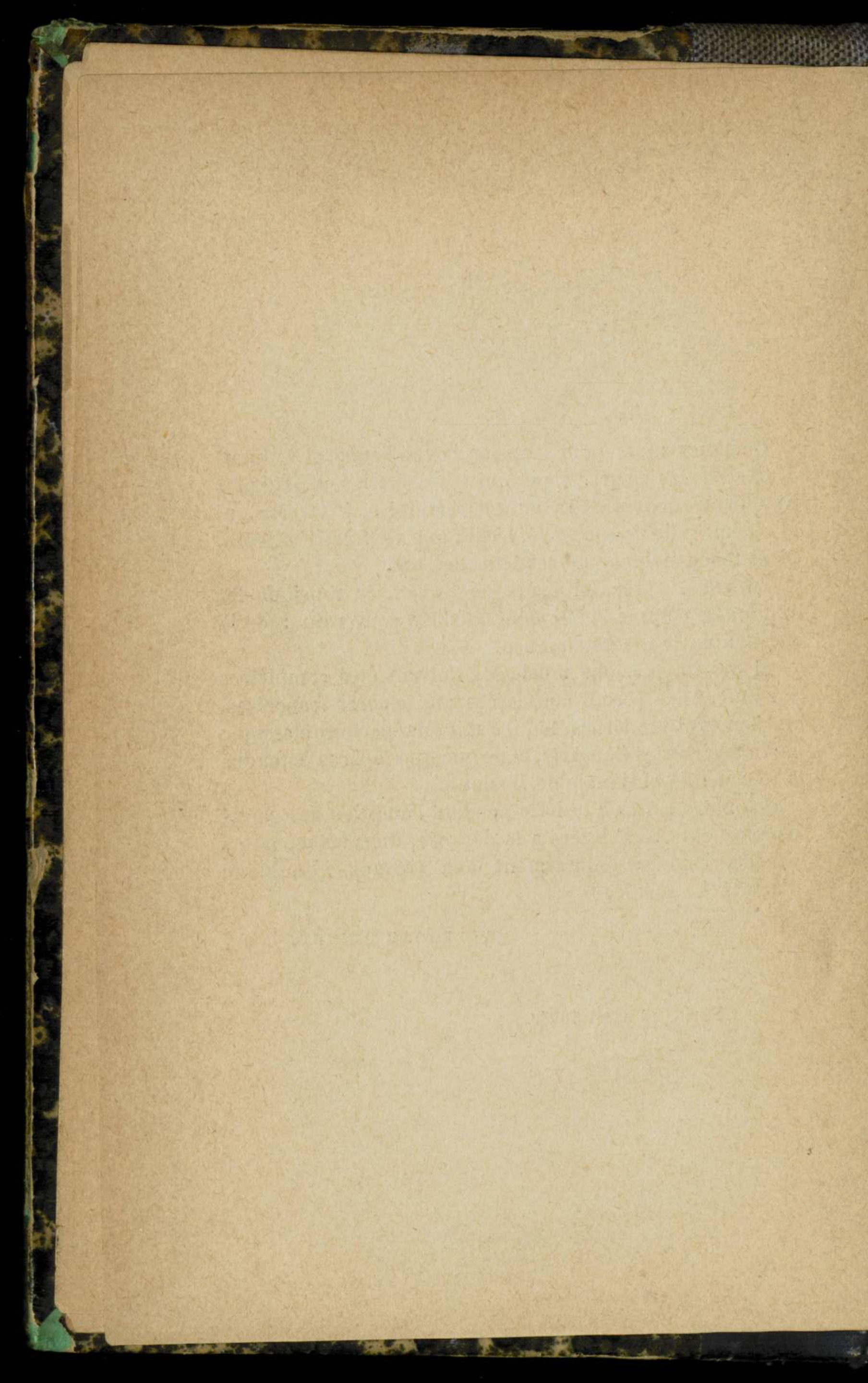
En 1884, après un excès de travail, la musique fut ordonnée comme traitement médical souverain : de là cet hymne de reconnaissance.

Si ces impressions musicales doivent être complétées un jour, elles seront consacrées aux œuvres françaises, anciennes et modernes. Ici, il s'agit du répertoire classique de la Société des Concerts, et de quelques opéras entendus à l'Académie nationale de Musique.

Ces notes prises à la hâte pendant l'audition des chefs-d'œuvre ont été rédigées à la dérobée, dans les moments perdus, comme délassement aux travaux absorbants d'une tâche sacrée.

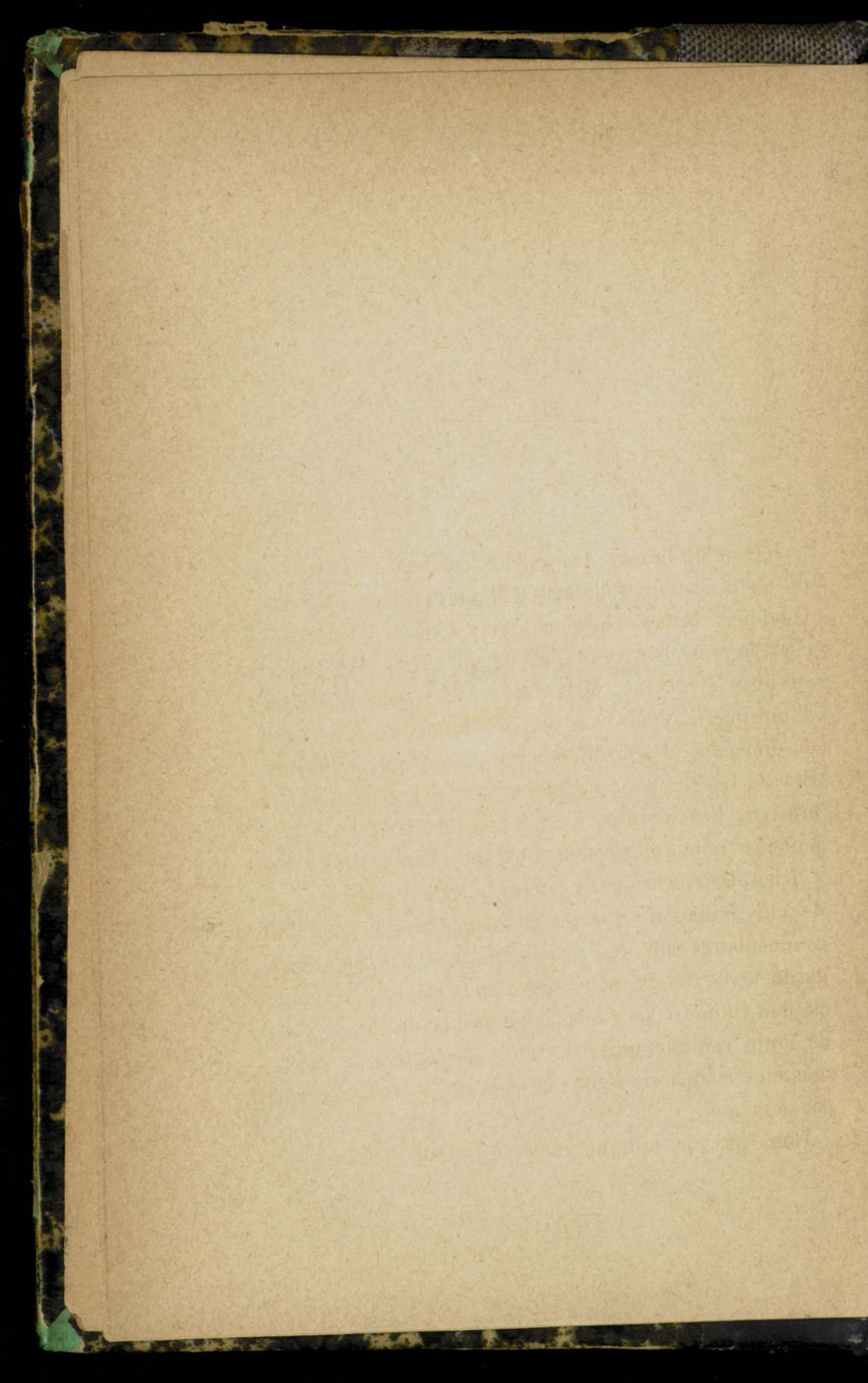
Vve EDGAR QUINET.

Paris, 29 avril 1893.



PREMIÈRE PARTIE

CONCERTS DU CONSERVATOIRE



Je suis un humble travailleur; corriger des épreuves, du matin au soir, voilà ma vie depuis près de vingt ans. Quelques bribes philosophiques, forcément acquises, c'est le plus clair profit d'un labeur qui use les yeux et stérilise le cerveau. Mais à travers les noirs caractères d'imprimerie, j'entrevois un point lumineux : le concert du dimanche. J'adore Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Haydn, Gluck, pour ne parler que des classiques. La musique des maîtres, c'est la vie bienheureuse; leur jeunesse immortelle verse dans notre âme la fraîcheur.

Rien de plus arbitraire qu'un jugement musical, rien de plus fantaisiste que les commentaires. Y a-t-il des commentaires sur les symphonies? Je me suis bien gardé de le savoir, pour rester libre dans mes appréciations intimes. Avec cela, ignorance complète; absence de toute critique musicale; nulle prétention de juger, même de comparer. J'aime et j'admire, le reste n'existe pas pour moi.

Non, pas de critique musicale! Dans le domaine

des lettres, tout est matière à l'âpre critique; ah! laissez-moi ce refuge de paix, le monde des beaux accords!

Quelle date pour moi que mes premiers concerts! — car ils sont miens. L'avant-veille, dès l'aube, une voix murmure : « Dimanche, la Transfiguration! » Je songe aux accidents qui pourraient m'empêcher de vivre ces deux heures divines, je me surprends une certaine velléité de veiller sur mes jours.

Enfin *mon* dimanche est arrivé. Un jeune lévite s'approche de la table sainte avec moins de recueillement. Je prépare mes facultés, je tâche de rasséréner mon esprit avant l'office divin. Me voici dans la petite cour du Conservatoire, juste au moment où les portes s'ouvrent. L'appariteur sourit en me voyant arriver toujours le premier, et ne manque jamais de dire : « Prenez garde aux marches! » En effet, ces marches sont pourvues de strapontins ardemment convoités par d'autres mélomanes qui ont envahi les moindres recoins de couloir, heureux mille fois de s'asseoir sur les degrés, comme les disciples dans l'*École d'Athènes* de Raphaël.

Encore une demi-heure d'attente; qu'importe, j'y suis!

On s'accoutume donc au bonheur? Est-ce vraiment chose toute simple, d'être installé dans ce fauteuil d'orchestre? Il n'y a pas longtemps, on était si fier de conquérir une place d'amphithéâtre; on étouffait là-haut avec enthousiasme; tout près de l'asphyxie, on se sentait ranimé, rien qu'en regardant les petites Muses peintes, au fond de l'hémicycle.

C'était la joie de mes yeux de les entrevoir dans la pénombre; elles me sourient encore. Non, je ne suis pas *accoutumé*, mais un peu calmé, depuis la familiarité avec les chefs-d'œuvre ; ils font partie de moi-même, ils me soutiennent pendant les misères et les douleurs de la vie quotidienne.

La petite salle à demi éclairée n'est pas absolument vide; de ces ombres élyséennes émergent quelques âmes fortunées, en possession d'une place quelconque, parterre ou paradis; les abonnés, sûrs comme des élus, ne se pressent pas, n'arrivent que tard, trop tard; le moindre bruit est un crime pendant le concert.

Et maintenant, je ne tourne plus la tête ; devant moi, les pupitres encore vides de l'orchestre, et les figurines décoratives des panneaux me rappellent à la question d'art : il m'arrive souvent d'oublier que le Conservatoire n'est pas une église; que les cent musiciens de la Société des Concerts vivent disséminés dans les vingt arrondissements de Paris, non dans un séminaire; qu'ils ne forment pas un collège de prêtres institué pour célébrer tous les dimanches un service divin à mon intention.

Quelques sons confus se font entendre derrière la scène, ce sont les instruments qu'on accorde; mon esprit fait de même et se met au diapason. Je puis dire en conscience : « Je fais partie de l'orchestre ». Je ne sais si tous ces virtuoses éprouvent la centième partie de l'émotion qui me fait tressaillir; il est positif que je travaille avec eux; j'exécute avec chacun d'eux les

chefs-d'œuvre du programme, suivant note par note la partition des violons, des basses, des hautbois; et tout en exécutant les morceaux que je connais, je me pénètre de la pensée du maître, j'assiste à l'éclosion de son œuvre et à son développement graduel. Cette espèce de phénomène augmente d'intensité à chaque nouvelle audition de la même œuvre; par exemple, à la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Elle exerce sur moi une action intellectuelle, qui me surprend, moi, ignorant entre tous. Si j'avais pu écrire immédiatement toutes les idées que chaque passage de cette symphonie m'a *dictées*, j'aurais un volume de divagations exquises. Mais vingt-quatre heures après!

Enfin, la salle est comble; le chef d'orchestre, à son pupitre, donne le signal; l'orchestre commence, et mon âme s'envole au plus haut des cieux.

I

SYMPHONIE AVEC CHŒURS, DE BEETHOVEN

La *Symphonie avec Chœurs*, c'est la Minerve d'or et d'ivoire de Phidias. Ou plutôt la Victorieuse, la lance en main, debout sur l'Acropole, sur le sommet de l'art. Cette *Neuvième* est réellement le *Sursum corda* de la musique. Pendant chaque audition, j'ai noté mes pensées en signes hiéroglyphiques. Je ne les ai jamais déchiffrés jusqu'à ce jour ; ces impressions doivent se ressembler.

Au début, le titillement de la lumière, le murmure sourd du monde naissant, le frémissement de la première vague, le fourmillement confus de la vie organique sortant de la cellule primitive. C'est une Création, non biblique comme celle de Haydn ; le génie moderne de Beethoven a conçu l'origine des choses selon la science. Sans doute, il n'a pas songé à tout ce que je crois voir ; le génie est inconscient ; il renferme mille

facettes de la vérité qui éclate et brille dans la suite des temps.

Comment se fait-il que les premières mesures de la symphonie éveillent en moi, chaque fois, l'image de la mer, le bruit insaisissable des flots à l'aube du jour, avant le lever du soleil? Tous les phénomènes de la couleur qui accompagnent cette scène sublime de l'aurore sont visibles par les sons. Le souffle frais du matin ride la face de l'eau; les premiers rayons font scintiller la mer gris de plomb, bleu pâle, puis couleur de la lumière. Ce frissonnement de l'onde, cette aurore qui grandit, ce soleil fulgurant qui rayonne dans l'immensité du firmament, tout cela est admirablement rendu par les cinquante mesures de l'*Allegro maestoso*, *piano*, *sotto voce* et enfin *crescendo*. Il fait grand jour; la vie universelle éclate dans le *fortissimo* et dans le *sforzando*; ici s'arrête la première partie.

Le *Scherzo*, d'une extrême vivacité et qui débute par deux coups d'archet, nous montre un échelon supérieur : la vie s'agite à tous les degrés; des êtres de toute espèce se mettent en mouvement, circulent, animent la terre, la mer, les airs; on entend leurs pas, leurs frôlements d'ailes. Le parfum des fleurs, l'haleine des forêts annoncent aussi l'achèvement de la Création matérielle, qui précède celle de l'esprit.

Vous vous récriez! Vous voyez autre chose. Vous êtes libre. Je n'affirme rien. Je dis simplement : « C'est ainsi que cela m'est apparu. »

La nature est éveillée; chaque être prend une voix;

le chant d'abord confus devient distinct; l'individualité s'accentue. Tout à l'heure, je voyais la fresque de Raphaël, lions, coursiers sauvages dans l'Éden, entourant le Créateur; maintenant, c'est le tableau de Poussin : Orphée assis au pied d'un arbre, dans la forêt sombre, charme les animaux qui accourent familièrement. C'est une ivresse de la faune terrestre. L'âme humaine est encore absente.

C'est à l'*Adagio*, au sublime *Adagio molto cantabile*, qu'on voit poindre la vie du cœur. L'épanouissement des sentiments tendres, de plus en plus passionnés, éclate enfin dans un chant suave.

Beethoven n'a rien fait de plus expressif. Ce chant se développe avec la personnalité humaine, avec la conscience de sa double nature terrestre et divine. Gradation nettement indiquée par les trois premières mesures de l'*Adagio*. Ce chant simple et profond s'élève comme une prière et se transforme en tendresse ineffable pour un être mortel. Dans l'*Andante moderato*, c'est le chant de l'âme agrandie, élargie par l'amour fraternel qui embrasse tous les fils d'une même patrie. Cela est si vrai, qu'en écoutant pour la première fois ce chant sublime, j'entendis le vers de Térence; il en jaillit, comme le vrai texte :

Homo sum : et nihil humani a me alienum puto.

Combien ce mot est plus juste aujourd'hui que dans l'antiquité!

Ce qui était pressentiment chez le poète-esclave est devenu vérité.

> Je suis homme, et rien d'humain ne m'est étranger.

Voilà la formule des sociétés policées, libres, la devise d'une civilisation adoucie, humanisée. Les bienfaits de la culture intellectuelle, la compassion, l'indulgence, la charité, conciliées avec l'amour de la liberté, tout est compris dans l'admirable phrase de Beethoven et de Térence ; elle se renouvelle, se transforme, disparaît un moment, revient dans un autre ton, dans une harmonie plus attendrie ou plus puissante, exprimant toujours la formule suprême de paix et d'amour, fond héréditaire du progrès : l'union de tous les enfants d'un même pays, dans un esprit de justice et de bonté.

Le *Finale* est une synthèse des trois premières parties. Philosophe, poète, peintre, sculpteur, musicien (le génie de Beethoven est tout cela à la fois), il rappelle l'état primitif, inférieur de l'humanité, pour rendre d'autant plus sensible, plus imposant l'*Hymne à la joie*, ou plutôt l'*Hymne à la liberté*, le motif du *Finale*. N'oublions pas que c'était le vrai titre de Schiller ; il avait écrit son *Ode à la liberté* ; Gœthe lui a fait effacer le mot qui effarouchait son âme diplomatique. Beethoven l'a repris et s'en est inspiré. Le texte qui accompagne le programme de la Société des Concerts dit très imparfaitement ce que Beethoven, et avant lui Schiller, ressentaient dans leur grand cœur. C'est la liberté que Beethoven célèbre ; liberté telle que la conçoit le juste, le

sage, le héros. Tout cela est admirablement exprimé dans les premières mesures où le chant commence *sotto voce*, presque imperceptible, comme une notion encore vague, confuse : l'idée s'éclaircit, le chant se répète, s'élève et monte radieux, pareil à l'astre naissant. Cette quatrième partie de la symphonie dépeint la Création intellectuelle.

Après ce chant d'une âme heureuse qui a reçu le don de la vie, les voix s'unissent, s'enrichissent du bonheur commun. Ce ne sont pas seulement les joies du foyer, la tendresse du cœur, c'est la famille agrandie, la patrie, et sans doute, dans la pensée de Beethoven, l'humanité entière. Après tant d'expériences, replions-nous sur nous-mêmes, concentrons nos vœux; reportons-les uniquement sur la France. Pour moi, j'identifie toute beauté et toute félicité avec notre Patrie.

Ce finale de la symphonie m'a fait franchir les temps obscurs, les douleurs séculaires et nos derniers désastres, plus durs et plus longs que la nuit du Moyen âge. Voici enfin l'hymne de la délivrance, de la liberté renaissante, de la France régénérée, l'hymne d'une République inébranlable par l'union de tous les Français dans un immense amour de la patrie.

L'action de grâces est le fond de ce chant qui parcourt tous les modes possibles; il s'exhale de chaque poitrine, avec le même désir de bonheur universel. Tout à coup l'hymne s'adresse au Créateur, au Dieu de Platon, principe de vie, *quel que soit son nom*, au Dieu de Beethoven. Le sentiment qui éclate dans le *Choral*, c'est

encore le bonheur de vivre, d'aimer, de penser. Et l'action de grâces continue et monte vers la source mystérieuse des choses.

Au *Choral* succède l'*Hymne à la Liberté* proprement dite, liberté politique dans une patrie fière et respectée :

> Tous les hommes sont des frères,
> Plus de haines, plus de guerres.

Les enfants d'une même patrie chantent avec enthousiasme cet *Hymne de Liberté*; ils sont affranchis d'un tyran plus redoutable que rois et empereurs : plus de discordes! L'envie, née de la misère séculaire, exaspérait les hommes; amers, violents, ils couraient se faire justice eux-mêmes, le fer et la torche en main. Mais la République est l'avènement de la justice pour tous, elle répandra ses bienfaits. L'harmonie ne s'établit pas du premier coup; l'inévitable anarchie, le chaos, précède toute création; peu à peu les éléments déchaînés se sont apaisés, la mer en fureur s'est arrêtée aux bornes tracées par le rivage, le cratère a cessé de jeter ses scories, sa lave. Maintenant les moissons dorées, les fruits de la terre, les guirlandes de fleurs proclament la fête de la liberté. J'entends les voix des jeunes filles et des jeunes gens élevés par l'éducation républicaine. Oui, Beethoven a célébré cette liberté, synonyme de haute culture morale, ce bonheur universel, invoqué par les philosophes et les moralistes de la Révolution française.

Sommes-nous encore bien éloignés de cet idéal patrio-

tique rêvé par le Maître dans sa *Neuvième Symphonie*? Pour le réaliser il suffirait de prendre pour modèle l'admirable orchestre que j'ai là devant moi. Que chaque citoyen travaille à l'œuvre commune comme font ces artistes; ils mettent une émulation d'honneur à exécuter leur partie avec *toute* la perfection dont ils sont capables. Chaque artiste emploie toute son intelligence, tout son talent, pour faire valoir l'ensemble; il est une des cent voix de la symphonie, il soutient les voix qui l'entourent, il s'unit étroitement à chacune d'elles, tous liés, dirigés par le chef suprême, la Loi.

Le chef d'orchestre représente la Loi qui conduit et règle les passions, les idées, le jeu de cet instrument si compliqué, l'orchestre, image de l'unité dans la variété. Cette analogie frappante vient naturellement à l'esprit de tout bon citoyen qui aime passionnément la musique et la liberté.

En jetant un regard autour de moi, sur les auditeurs recueillis ou enthousiastes, je me dis : Ici, en ce moment, tout le monde est bon. Nulle pensée basse ou médiocre n'est entrée dans la salle. En revanche, des sentiments purs, exquis, font battre bien des cœurs et mouillent quelques paupières.

En vérité, on serait tenté de placer un orgue Cavalié-Coll dans les réunions publiques tumultueuses (salle Graffard, etc.)[1]. Si le président, à bout d'exhortations et de coups de sonnette, tirait soudain un registre et faisait

1. Ecrit en 1885.

jouer l'*Hymne* de Beethoven ou la *Symphonie militaire* de Haydn, ou la Marche nuptiale de Mendelssohn, ou le finale de la *Symphonie en ut* mineur de Beethoven, il me semble impossible que la colère ne s'évanouît devant ces accents de paix; les flots d'harmonie étoufferaient toute discordance.

*
* *

La langue des sons ne peut dépeindre un événement historique, un fait précis, mais elle excelle à exprimer les sentiments les plus profonds de l'âme humaine, dans leurs plus délicates nuances. Souvent je lui trouve même un caractère surhumain et comme un pressentiment d'un état moral plus parfait. Tout ce qu'il y a dans l'homme de noblesse innée est remué par les divines mélodies; elles en sont l'expression éloquente.

Quel précepte de morale, quel vers immortel fera vibrer les cordes intimes de notre cœur autant qu'une symphonie de Beethoven? Certains passages de l'*Adagio* dans la *Neuvième* égalent les plus saintes paroles de Platon, du Christ et d'Épictète. Je dirai mieux; cette phrase musicale vous fait éprouver l'attendrissement ou l'enthousiasme d'un acte de vertu; elle vous pénètre de sa sainteté, de sa paix sublime, elle vous communique une vertu. Oui, la musique a cette puissance inouïe : certaine mélodie exquise vaut une belle action. Des pensées très hautes n'ont-elles pas cette même valeur?

La musique peindra-t-elle un paysage? Beethoven

lui-même ne peut rendre l'aspect d'une montagne, d'une vallée, d'un abîme, d'un glacier, de ce qui a une configuration précise. Mais il fait parler l'âme de la nature; l'arbre, la fleur, le ruisseau, le torrent, la mer, ont leur voix; il rendra sensible le frémissement des forêts, l'agitation des flots, le calme et surtout la tempête sur l'océan. Tous les efforts de l'école wagnérienne seront impuissants à donner à la musique, à force de dissonances et de bizarreries, un sens historique ou métaphysique. L'imagination est libre de broder sur un thème, elle se trompera le plus souvent, et moi tout le premier; dans tous les cas, elle ne sera guidée que par l'harmonie, non par les effets de violente sonorité, encore moins par des combinaisons savantes de sons discordants.

Une symphonie de Beethoven ou de Mendelssohn fait naître des images, des impressions qui s'harmonisent avec certaines phrases musicales, et qui leur prêtent une signification à laquelle le Maître n'a peut-être pas songé; mais il y a certainement entre elles des affinités secrètes.

Parfois, en écoutant une de ces œuvres immortelles, je crois saisir un lien entre la musique, la peinture, le dessin, la sculpture. J'y retrouve l'éclat, le coloris du tableau, la sûreté du trait, le modelé et le relief de la statuaire. Et même, il ne serait pas difficile de classer les oratorios selon le style d'architecture gothique ou romane, ni de retrouver dans certaines symphonies l'ordre ionique, corinthien, ou la simplicité, la sévérité dorique.

Pendant les *Chœurs* de Palestrina et les *Psaumes* de Marcello je revois les arceaux des cathédrales, la coupole de Saint-Marc, les saints en mosaïque dans leur nimbe de lumière, les Vierges de Fra Angelico entourées de légions d'anges souriant du haut des retables et des triptyques d'or.

Mais jamais il ne m'arrivera pendant une symphonie de songer à une thèse d'histoire ou de philosophie. Il faut que le cœur soit ému pour que l'imagination déploie ses ailes. Le musicien inspiré, seul, évoque en nous cette faculté. Sans inspiration, un musicien vous laisse froid; celui-là n'élève pas un temple, ne sculpte pas de statues, il ne peint rien; tout au plus il trace des arabesques.

Le musicien de génie exerce la même influence que le vrai poète : il éveille en nous des sentiments, des idées dont nous n'aurions pas conscience, bien que la source soit dans notre cœur [1].

1. Les chefs-d'œuvre que j'essaie de commenter ne sont pas classés ici selon leur ordre chronologique, c'est le hasard du programme de chaque concert qui en a décidé. A mesure que j'entendais au Conservatoire ou au concert Colonne une symphonie, je notais mes impressions.

II



SYMPHONIE HÉROÏQUE, DE BEETHOVEN

La *Symphonie héroïque* étonne encore plus qu'elle n'émeut, sauf la Marche funèbre qui ne sera jamais dépassée comme expression de la douleur. L'horreur tragique de la guerre, les sanglots des survivants éclatent en notes aiguës, vibrantes, frémissantes ; c'est la voix humaine qui pleure et se lamente, c'est le sanglot noté. Cette symphonie a été inspirée à Beethoven dans un élan d'enthousiasme pour le héros des campagnes d'Italie et d'Égypte ; il lui avait dédié ce poème épique ; on sait que la couverture portait ces mots :

A Bonaparte, *Beethoven*.

Un des nobles traits de sa vie, c'est d'avoir arraché la page avec la dédicace en apprenant le 18 brumaire, d'autres disent : l'Empire. Quoi qu'il en soit, la grande âme du musicien indignée se manifeste par ce cri : « Tu n'es qu'un vulgaire ambitieux comme tant d'au-

tres! » Et déchirant la page en mille morceaux, il remplace la dédicace par ces mots : « *Pour célébrer le souvenir d'un grand homme* » ; il écrit la marche funèbre du héros. Pour lui le général Bonaparte était mort le jour où il avait commis cet attentat contre sa propre gloire.

Notre épopée républicaine de 92 à 1804, l'air saturé de victoires, de faits d'armes merveilleux, ont sans doute agi sur Beethoven, mais son vaste génie ne se laissait pas circonscrire par une époque, par un seul homme. Le grand art est généralisateur, la musique surtout; elle ne saurait s'astreindre à la peinture d'un événement précis, d'une image déterminée. Beethoven a exprimé dans sa symphonie épique le fracas, les péripéties de la guerre dans tous les temps; lui qui adorait l'antiquité et qui vivait dans le commerce des anciens, peut-être a-t-il mêlé souvent, et d'une façon inconsciente, Bonaparte et Achille, Masséna, Hoche, Joubert, Marceau avec les héros de la guerre de Troie.

Il est certain que la *Symphonie héroïque* raconte les combats. Les mouvements tumultueux, tourbillonnants, le fracas de la bataille sont dépeints d'une façon pour ainsi dire visible; l'ardeur guerrière, les voix du commandement, l'excitation des chefs se mêlent aux cris des blessés, aux clameurs des cohortes ennemies, aux gémissements des mourants, au galop des chevaux; le son éclatant du clairon domine tout. Certaine note solennelle, qui revient sans cesse, semble la voix du destin inexorable. L'imagination revoit le tourbillonne-

ment des cavaliers qui s'élancent pour enlever la redoute, et qui passent *comme la vague sur le récif* (selon une belle expression de la tactique). On songe involontairement aux charges immortelles des cuirassiers sur le plateau de Waterloo! Mais ici on est encore en plein triomphe; c'est l'aube de la gloire napoléonienne, non pas ses derniers rayons. On entend le cliquetis des sabres, le roulement des tambours; on voit les feux de mousqueterie, l'éclair de la canonnade, l'élan invincible d'une poignée de héros qui entraîne tout le corps d'armée et qui fixe la victoire.

Un chant de l'*Iliade*, une page des guerres de la République, voilà cette première partie.

La peinture suit la poésie épique. Beethoven met en opposition la nature éternellement calme et la dévastation du champ de bataille; le paysage paisible et doux contraste avec les horreurs du carnage. Le soleil va disparaître derrière les collines, mais les moissons foulées sont teintes de sang. Il me semble entendre aussi le chant du soir des soldats, sous la tente, l'invocation, les grâces rendues au Dieu des batailles.

Quel *Requiem* égale en douleur la seconde partie de la *Marche funèbre* qui pleure le héros disparu? Dites-moi le nom du bienfaiteur de l'humanité, du bon génie qui mérite d'être pleuré ainsi? Beethoven peut-être, lui-même, le grand consolateur.

Au jour des funérailles solennelles, un cortège de nations civilisées exécute cette Marche sublime et terrible où éclatent les sanglots, sur un fond de morne déses-

poir. Le ciel a perdu sa lumière, la terre ses sourires et ses fleurs ; le héros n'est plus ! C'est la fin d'un monde qu'il ennoblissait de son génie, de sa puissance morale. Les lamentations semblent éternelles, point de consolations. L'âme est plongée dans les ténèbres ; un immense catafalque noir semé de larmes d'argent est tendu devant vous. Écoutez ces cris déchirants ! Eschyle seul a rendu ces accents avec une telle violence. Un cœur transpercé par les flèches de la douleur, voilà l'image de ce que fait éprouver la *Marche funèbre*. De ce deuil profond, de cette angoisse infinie, surgissent des pensées consolantes : « Le génie ne meurt pas tout entier, dit la philosophie. La trompette des archanges annonce la résurrection », dit le christianisme. « L'œuvre du grand musicien, éternellement jeune, enchantera les mondes pendant des siècles. L'œuvre de l'homme de bien, la mort du héros de la patrie suscitent des légions de patriotes. »

Un chant sublime dit ces consolantes vérités et transforme en mélodie délicieuse les voix de la douleur amère. Cette concentration de douleur continue, traversée d'explosions de désespoir aigu, c'est trop pour un cœur facilement ému. Heureusement, la note adoucie, plus humaine, succède ; et cependant, dans les dernières mesures de la *Marche*, on entend comme un dernier souffle, une âme qui expire.

Oserai-je avouer que le *Lacrymosa* du *Requiem* de Mozart me paraît moins pathétique, moins expressif

que la *Marche funèbre* de la *Symphonie héroïque*? C'est en pleurant la mort d'un grand homme que Beethoven a trouvé l'éternel *Lacrymosa.*

La troisième partie n'a aucun rapport avec les deux premières, à moins qu'on n'adopte l'idée d'une noce villageoise, succédant sur ce même champ de bataille aux horreurs du carnage. Beethoven se conformait à la formule acceptée pour toute symphonie, le *Scherzo*, sorte d'antithèse pour faire valoir le caractère dramatique de l'œuvre et reposer l'auditoire. Comment préciser la pensée du compositeur? S'il en a une, il a peint un petit tableau à la Teniers; les pas pesants des villageois en sabots alternent avec l'air léger de la danse. Ceci rentre dans le domaine des suppositions.

La quatrième partie appartient encore plus à la fantaisie et conserve au début le caractère du *Scherzo.* Mozart et Haydn, dans certaines symphonies, eussent fait des trouvailles dans ce genre. C'est une facture de musique moins inspirée, moins imprévue, un finale d'un brio étourdissant, d'une éclatante richesse.

Par moments, un motif grave se dessine : est-ce le *Te Deum* de la victoire, encadré dans une instrumentation savante? La pensée se précise ; c'est bien un chant, c'est même une perle enchâssée au milieu de broderies, fioritures, roulades et variations de flûte. Cela est délicieux, mais trop court, à peine entrevu. Après quoi, une sorte de *turquerie* superbe, un grand fracas, mais

toujours harmonieux. Le chant céleste revient cette fois comme une action de grâces, une prière, sur un mode lent, solennel, terminé par une invocation sublime.

Cette fin a un caractère transcendant d'élévation. On est attendri et pacifié. Soudain, un passage pathétique vous arrache des larmes pleines de douceur, puis le chant continue en solo, en duo, en chœur lointain, qui se perd dans l'Infini.

III

ORATORIO D'ELIE, DE MENDELSSOHN

L'Oratorio d'*Elie* de Mendelssohn, après la *Symphonie héroïque*, est d'un choix bien sévère : on eût aimé une musique plus sereine.

L'Ouverture et le Récit sont écrits dans ce style inaccessible à un profane de mon espèce.

Voilà bien une autre bataille d'accords et de fugues! Escrime et tactique de notes solennelles; musique théologique, dogmatique, orthodoxe autant qu'hébraïque, où éclate le génie belliqueux d'Israël. On est en pleine Bible, mais aussi en pleine histoire ecclésiastique, sur les confins de l'Exégèse. C'est bien le prophète Élie; mais ce sont aussi les controverses des Pères de l'Église, les Schismes et les Conciles mêlés au Décalogue, au Deutéronome. Les menaces éclatent dans le chœur, stridentes, violentes. Par moments, une voix éplorée se détache : « Nous implorons ta clémence! »

Les sublimités terribles des prophètes, des sibylles de la chapelle Sixtine, les oraisons funèbres de Bossuet sont égalées, dépassées par l'éloquence foudroyante et sombre de ces imprécations à grand orchestre. Non, ce n'est plus *ma* divine musique. Je n'admets pas que cette langue du ciel signifie : Épouvante, grincement de dents. Foi et terreur d'un autre âge.

Que les murs sacrés d'une cathédrale, d'un cloître, retentissent de ces chants implacables, à la bonne heure. Ici, au Conservatoire, il faudrait les réserver au vendredi saint.

Dix-huit cents ans de luttes religieuses après six mille ans de colère biblique, la fureur de Jéhova, tel est cet Oratorio. Il n'y a que les anges dont je n'ai pas entendu la voix.

IV

GLUCK. ORPHÉE AUX ENFERS. — IPHIGÉNIE. ALCESTE

Gluck, avec sa simplicité antique, fait l'effet d'une aube printanière après les ténèbres. L'âme radieuse de la Grèce respire dans le chant suave d'*Orphée aux Enfers*. Toute l'opposition d'une religion sereine avec les dogmes farouches et sombres ressort de ce fragment symphonique. Cette pure mélodie doit exprimer la douleur d'Orphée à la recherche de son Eurydice, et l'on n'y trouve pas trace d'amertume. Une plainte amoureuse, mêlée de beaucoup d'espérance, une mélancolie combattue par la certitude du revoir, quelque chose de pastoral et de très tendre, telle est cette entrée aux Champs-Élysées infernaux. Si l'on ignorait le sujet musical, on définirait cette mélodie suave : le duo de deux sourires. Et quand on pense que ce charme d'inspiration, de naïveté, de fraîcheur est contemporain du *Neveu de Ra-*

meau! Encore une preuve que le génie ne date pas d'une époque ; il porte en lui la puissance qui transforme le siècle, il ne le subit pas. Le caractère de la musique de Gluck est vraiment de l'âge d'Orphée.

Et l'*Iphigénie en Aulide*! Les anciens ont-ils jamais entendu des mélodies aussi célestes? Si Orphée a existé, certainement son chant devait avoir cette simplicité, cette candeur. Rappellerai-je Flaxman? C'est un artiste moderne, et son dessin a la ligne pure, correcte des anciens marbres. Ainsi de Gluck. On comprend que la vue des chefs-d'œuvre de Phidias ait influencé Raphaël; mais Gluck, ni personne avant et après lui, n'a retrouvé un vestige de musique antique. Et l'on se dit en écoutant, en voyant se dérouler ce dessin mélodique si pur : C'est de l'antique.

Sans vouloir forcer le sens musical, il est pourtant impossible de ne pas être frappé du caractère classique, tragique, de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* : plaintes touchantes de la jeunesse de la beauté qui va être immolée, grandeur et pompes du sacrifice, majesté des Atrides, tout y est, jusqu'au luxe des richesses, des broderies merveilleuses, des motifs pleins de grâce et de finesse qui se détachent sur le fond de l'orchestration.

Quant aux airs de ballet d'*Iphigénie en Aulide*, ils ont une couleur moins classique ; l'empreinte du XVIII[e] siècle y est fortement marquée. C'est toujours un de mes étonnements d'y retrouver tant d'ingénuité. On ne sait lequel l'emporte comme charme? Est-ce le *Prélude*, l'*Andantino*, la *Gavotte*?

Et quelle exécution parfaite! Ces soli de violon, ces variations d'une légèreté aérienne, alternent avec les autres instruments, avec la flûte de Taffanel, c'est tout dire.

En regardant les figurines de l'Hémicycle, les Muses et les Grâces, je pensais que la Grèce antique est la révélation de la beauté non seulement par les traits fins, réguliers du visage, mais par l'attitude harmonieuse des corps. Depuis que le positivisme est à la mode, les physionomies humaines, les gestes et attitudes, le vocabulaire littéraire, tout aspire à se dépouiller de cette grâce et de cette noblesse vraiment française, comme d'un dernier préjugé, sacrifice réclamé par le progrès.

Mais écoutons ce fragment d'*Alceste*.

Je n'avais pas bien lu le programme, et j'attendais la musique de Gluck, qui arrive en droite ligne des fêtes Panathénées. Grande surprise d'entendre le rythme et la phrase d'un solennel menuet de cour, dans la scène des Enfers. A peine le chœur a-t-il commencé que je me sens transportée à Trianon, près des jets d'eau ; ils forment des gerbes irisées dans l'air et retombent sur les fleurs en fine rosée. Oui, ce sont des eaux jaillissantes d'harmonie ; ce chœur qui précède le solo de Caron est tout à fait délicieux. Le prélude de son air de basse est dans le goût du temps, un peu à la manière de Hændel, avec une nuance comique dans les paroles du terrible nautonnier qui refuse le passage à ceux qui ne payent pas. Les voici éplorées, errantes au bord du Styx, ces

pauvres ombres ; elles se lamentent et supplient Caron : « Passe-moi dans ta barque ! »

Ceci devient sérieux et défend le sourire.

La scène des Enfers, dans l'*Alceste* de Lulli (1674) gagne à être entendue plusieurs fois. C'est extraordinaire combien elle fait aussi songer à la musique antique. Est-ce l'enfance de l'art qui cause cette impression ? Nous n'avons pas entendu les chants dont parle Platon dans toutes ses œuvres, et pourtant cette scène de l'*Alceste* de Lulli nous en donne l'idée. L'air de Caron, si rude, si dur, fait admirablement ressortir la plainte éplorée de la jeune fille : *Prends-moi sur ta barque.*

On dit que la musique est un art moderne ; nous ne nous faisons pas une idée exacte de ce qu'elle a pu être dans l'antiquité parce que les sons ne nous ont pas été transmis comme la sculpture et la peinture, mais la perfection des arts plastiques nous garantit la beauté des chants du temps de Phidias. En France même il y a eu de tout temps de belles mélodies. On voit dans Grégoire de Tours que le Mérovingien Chilpéric « prenait grand plaisir à la musique de ses clercs ». Dans les *Chroniques* de Monstrelet, il y a un curieux détail : Charles VI, malade, en démence, est dans sa tente ; pour le distraire, les musiciens du roi d'Angleterre « lui font des mélodies si douces, si délicieuses, que c'était à en pleurer ».

V

SYMPHONIE EN LA, DE BEETHOVEN

La *Symphonie en la* a un caractère si mystérieux, tellement surnaturel, que je renonce à la comprendre; j'en subis la grandeur écrasante, la beauté souveraine.

Et que de types divers dans la beauté! Je ne saurais la définir; de toutes les symphonies, c'est celle qui se prête le moins à la familiarité. On est tenu en respect par ce caractère étrange, fantastique, j'allais dire mystique. J'ai entendu autrefois un commentaire magnifique sur la deuxième partie. Mais cette voix ne parle plus! Je n'ai pas noté dans le moment même cette interprétation poétique, et je crains d'y toucher. Je me rappelle seulement que mon Maître appelait la deuxième partie : la *Marche des Esprits*. Il se figurait une vaste cathédrale, d'une merveilleuse architecture : Il fait nuit; une pâle lueur d'étoiles tombe par les vitraux; les dalles de pierre se soulèvent; les âmes des trépassés sortent de

leurs tombeaux souterrains; ils chuchotent; les sons insaisissables deviennent plus distincts à mesure qu'ils avancent vers la nef; ils montent, ils déroulent dans les galeries aériennes leur procession funèbre. La vie semble leur revenir peu à peu; elle éclate dans le *fortissimo*. Les fugues *pizzicato* marquent les pas saccadés, pressés, de ce peuple de fantômes, qui ressaisit, avec des invocations attendries, l'existence par l'harmonie. Puis, les voix faiblissent, le chant s'évanouit, la *Marche des Esprits* reprend à la sourdine et ramène les âmes trépassées vers les régions sépulcrales; elles redescendent des hauteurs et disparaissent une à une dans les ombres de la mort.

Il y a dans cette partie des effets de basse très étonnants, très émouvants.

Il est certain que cette *Symphonie en la* peint des choses que l'œil humain n'a pas vues, que la raison ne conçoit pas : voilà pourquoi je la trouve surnaturelle et mystique.

Dans le *Scherzo*, Beethoven a eu l'intention charitable de nous faire reprendre pied; car on se sent sombrer dans cette mer de fantastiques harmonies. Le *Trio* qui suit, emprunte la sublimité de la première partie. Puis vient le *Finale*, qui est tout simplement un ouragan musical. S'il m'était permis, je souhaiterais humblement que le *Presto*, vraiment excessif, fût d'une rapidité moins vertigineuse. Ce *Finale* est aussi une Marche héroïque; combien il gagnerait en beauté par un tant soit peu de *rallentando*! Mais j'ai tort, je le sais;

c'est bien le vrai mouvement. Allons! cette Marche va enfanter un peuple de héros, un 92 de l'avenir, dans une humanité régénérée.

Un Allemand, à qui j'avouai un jour la difficulté de comprendre la dernière partie du *Faust* de Gœthe, me répondit : « Pourquoi comprendre? Cela n'est pas nécessaire ». Et moi aussi, je ne trouve pas nécessaire de comprendre la *Symphonie en la*, bien autrement symbolique et mystérieuse dans sa beauté que le poème de Gœthe. Elle vous jette dans la stupeur. Dans ses autres symphonies, Beethoven vous parle un langage accessible jusqu'à un certain point. Celle en *la* est absolument surhumaine.

*
* *

La grande musique est un mode d'existence intellectuelle très haute; un beau concert entretient la vie de la pensée chez ceux qui la sentent décliner. Au Conservatoire, un sentiment particulier se joint à tous les autres; on est fier de se dire : cette perfection d'exécution, cet orchestre composé de cent virtuoses, Paris seul le possède. Les qualités d'acoustique de la petite salle, le choix exquis des morceaux, le fini merveilleux dans toutes les parties instrumentales, tout se réunit pour vous donner une jouissance qui vous remplit d'orgueil comme Français. En écoutant le finale de la *Symphonie en la*, où éclatent en fanfares tous les nobles triomphes,

je sens que la musique résume tous les autres arts, et surtout la poésie ailée, la parole éloquente. C'est pour cela qu'elle éveille tant de sensations différentes. Un torrent d'images, de pensées, traverse l'esprit; qui pourrait les fixer?

Du moins, je garde ce sentiment distinct, unique : l'amour de la France.

Toi, qui m'as créé, qui m'as fait ce que je suis, France, à qui je dois tout et à qui j'ai tout donné, sois bénie! Patrie, que je glorifie et que j'adore, tu es, entre toutes les nations, l'esprit, la noblesse, l'héroïsme. Cette personne idéale qu'on nomme Patrie symbolise nos aspirations les plus saintes. C'est d'elle que vient notre âme; nous lui appartenons par chaque fibre de notre être. Une même destinée nous unit : sentiments et pensées identiques, souvenirs et espérances, actes passés et projets d'avenir, joies et douleurs, amour et haine en songeant à la Revanche, cette vie en commun fait de la Patrie et de nous un seul être.

VI

CHŒUR DE PAULUS, DE MENDELSSOHN

Le Chœur de *Paulus*, de Mendelssohn, a le don de vous transporter dans les régions de paix :

« Il est vrai, le fardeau est lourd! Ou serait le mérite de vaincre, s'il n'en coûtait tant d'efforts? Ressaisir la sérénité quand on a perdu l'espérance, c'est le plus difficile. Veille sur ton âme. Empêche-la de vieillir. Affirme son éternelle jeunesse. L'habitude de la tristesse imprime des rides à l'esprit et au front. Que la douleur ne laisse pas de traces dans l'esprit! »

Voilà ce que dit le Chœur de *Paulus*.

Il est d'un élan religieux admirable. J'appelle *religion* la vie intérieure de l'âme, ses rapports avec l'Infini.

On se sent enveloppé d'une atmosphère de consolation. Ce chant manque peut-être d'originalité, mais il

est si bienfaisant! Il répond au malheureux qui a vainement cherché un baume et qui l'accepte avec gratitude.

Il y a dans l'accompagnement une phrase, une seule, mais adorable, plus belle que les voix du Chœur; elle roule ses ondes sonores, toujours les mêmes, du commencement jusqu'à la fin, berçant le chant qui se dessine comme un groupe aérien.

VII

PSAUME, DE MARCELLO

Le *Psaume*, de Marcello, débute comme un chœur austère d'église et finit presque en barcarolle. Ce prince de la musique, comme on l'appelait, a trouvé, vers la fin du XVIIe siècle, des chants dont la suavité alterne avec le caractère dogmatique, avec le rituel. Par moments, c'est bien italien et même chant populaire.

Non, il n'y a rien de terrestre dans la grande musique ; elle est supérieure à toute parole articulée, supérieure souvent aux plus belles pensées du génie. Prescience, pressentiment d'une langue idéale qui appartient à d'autres sphères ? Et pourquoi pas ? En cosmogonie, certaine hypothèse attribue l'origine de la vie organique à un foyer lointain. La divine langue musicale ne viendrait-elle pas aussi d'une source lointaine, d'une photosphère harmonieuse, de quelque soleil qui nous envoie ses ondulations sonores ? Vous souriez ? Et moi aussi. Écoutons.

VIII

SYMPHONIE EN SI BÉMOL, DE BEETHOVEN

La *Symphonie en si bémol* est, après la *Neuvième*, celle qui réunit, selon moi, le plus d'originalité et de grâce. L'*Adagio*, avec ses accents de tendresse angélique, peint un état de l'âme où tout serait perfection, harmonie. Remarquez l'accompagnement à la sourdine dans l'*Adagio*, deux notes de basse saccadées, c'est comme une profonde émotion maîtrisée; nulle tristesse pourtant; mais n'y a-t-il pas des larmes de bonheur?

Suivons-la, depuis le commencement.

Que signifie cette introduction mystérieuse, lente, solennelle? C'est la Nuit, contemplée en face de l'Océan; la Nuit, dans toute sa majesté, régnant en souveraine sur la terre et sur les eaux vaincues. Vous est-il arrivé de passer une heure, absolument seul, sur la grève déserte, de onze heures à minuit, en face de la mer? Essayez de ce spectacle sublime, en septembre,

sur la plage, quand tous les baigneurs l'ont quittée. La Nuit est tombée, plus une lueur à l'horizon. Au premier moment vous n'apercevez rien; la surface de la mer et du ciel se confondent dans les mêmes ténèbres. Peu à peu l'œil s'accoutume à cette obscurité et discerne le sombre Océan et à l'entour le ciel sombre. C'est la Nuit. Ses voiles noirs sont retombés de toute part. C'est la Nuit, et son grand silence, plus profond, plus éloquent au bord de l'Océan. Ecoutez les premières mesures de la Symphonie, voyez les grandes ombres qui se détachent du noir firmament; elles s'abaissent sur les flots; voyez, c'est comme une neige noire qui tombe. Un souffle passe sur la surface de l'eau.

Ce dialogue muet du ciel et de l'Océan, Beethoven l'a exprimé dans les trente-huit mesures de l'Introduction de la *Symphonie en si bémol*; toutes les gradations de la Nuit y sont marquées, le sombre, le noir, le ténébreux, traversé de lueurs blafardes. Entendez-vous le rythme étrange, solennel, la respiration du globe endormi?

Nuit paisible pourtant, sans orage sur le ciel, sans éclair, sans tempête sur la mer, mais sans nul enchantement d'étoiles.

Les yeux se sont orientés dans les ténèbres; un pâle rayon de la lune cachée sous d'épais nuages verse en ce moment une faible lueur sur les flots endormis, une ombre s'allonge et glisse sur le miroir opaque des eaux; vous apercevez là-bas une silhouette humaine, elle grandit, elle finit par atteindre l'extrême horizon. Cette om-

bre, c'est vous-même. L'introduction de la *Symphonie en si bémol* m'a rappelé cette vision nocturne à Villers-sur-Mer.

Le silence est également marqué, avec toutes ses variétés; oui, ce qui semble extravagant dans le langage humain, la musique seule peut l'exprimer. La poésie a dit : « Écoutez le silence ». L'école wagnérienne a dit : « le Silence retentissant » et on a ri. Celui qui passera une heure, seul, en face de la mer, par une nuit noire éprouvera ces sensations que j'essaie vainement de traduire.

Un coup d'archet met fin à la contemplation. Beethoven s'arrache à ce spectacle ténébreux. Et ce coup d'archet est comme le signal du machiniste pour un changement de décor; la scène est subitement transformée. On passe à un autre ordre d'idées. L'évocation de la nuit, la poésie de la solitude et du silence font place à une ivresse de sons, d'un mouvement vertigineux. Ce coup d'archet inaugure la vie active et passionnée; et ces passages si vifs, si bruyants servent à faire ressortir la douceur, les accents de tendresse de l'*Adagio*. Tout est contraste dans cette symphonie si magistrale au début.

L'*Adagio* est le plus haut point où l'émotion humaine puisse être portée. A la reprise, ce chant suave ajoute une expression plus exquise, plus attendrie, à toutes les choses éloquentes qu'il a déjà dites. Il y a comme un excès de bonheur; les notes saccadées de l'accompagnement indiquent cet état de l'âme où les forces humaines semblent insuffisantes pour supporter la félicité.

Qui aurait assez de sang-froid pour analyser l'*Adagio*? Une muette adoration, voilà ce qu'il inspire. Chant sublime, pareil au rayon parti d'une étoile lointaine, il réunit les âmes séparées.

Que signifie la troisième partie, le *Menuet*? Il y a là un reflet, un écho du bonheur éprouvé tout à l'heure; c'est un moment de halte, une respiration nécessaire, un repos. Oui, c'est bien cela. Car voici la tempête, la furie déchaînée. Est-ce l'orage de l'âme humaine ou une tempête réelle sur l'Océan au bord duquel nous rêvions au commencement?

Dans tous les cas, ce n'est plus la nuit, mais c'est toujours la mer immense avec ses grandioses convulsions et ses naufrages. L'orage la secoue et la soulève jusqu'au ciel; chaque vague résonne comme une corde vibrante; et l'ensemble de ces vibrations fait une étrange harmonie. Imaginez un flux et reflux sonore, des avalanches sonores, une marée montante d'accords, des montagnes d'eau et des vallées subitement creusées par les vagues dont chacune possède une voix profonde, puissante. Toutes à la fois entonnent un chœur formidable.

L'ancienne fable des Ondines n'a rien à voir ici. Écoutez bien la quatrième partie de la *Symphonie en si bémol*, et vous entendrez le grondement de ces montagnes d'eau qui retombent lourdement les unes sur les autres; le sifflement des vents intervient aussi.

Cette vision marine est tellement vraie, qu'au milieu des formidables coups d'archet les fioritures dansent

comme l'écume sur la crête des vagues. De temps en temps, un rayon de soleil traverse ce bouillonnement des flots.

Je ne prolongerai pas cette description ; vous la ferez vous-même après plusieurs auditions et avec la partition sous les yeux ; vous reverrez les mêmes scènes et vous direz : c'est la *Symphonie de la mer*. Pourquoi Beethoven, qui a décrit dans la *Pastorale* l'orage qui trouble la fête champêtre, n'aurait-il pas eu l'intuition d'une tempête en pleine mer? La supposition n'a rien d'invraisemblable.

Cette *Symphonie en si bémol* a été jouée avec un tel brio, un ensemble si parfait, que l'admiration l'emporte sur l'attendrissement ; on est transporté, ravi : pas de recueillement possible. J'étais dans une place d'avant-scène, juste au-dessus de l'orchestre ; tous ces archets s'élevant et s'abaissant à la fois, d'un même mouvement, produisaient l'effet de rameurs fendant l'onde sonore, les vagues frémissantes d'harmonie. On éprouvait une sensation indéfinissable : on était embarqué, on naviguait ; vers quelle île fortunée?

Revenons à l'orchestre, cet admirable, ce formidable orchestre. Tous ces virtuoses sont enchaînés par des lois de rythme, qu'ils observent rigoureusement, et dont le résultat final est une musique superbe. Inconscients, ils sont entre les mains d'un compositeur de génie ce que leurs instruments de bois, d'ivoire, de cuivre sont entre leurs doigts. Le compositeur de génie aussi est inconscient ; le souffle divin, qui passe en lui, tire de son âme

ces sons mélodieux comme une harpe éolienne sous la brise.

Oui, la musique des maîtres est un miracle continuel. L'esprit essaie de comprendre cette langue des sons et n'y réussit pas le plus souvent. Alors on s'abandonne au fleuve d'harmonie qui vous entraîne avec ses flots tumultueux ou lents; ils vous portent loin du rivage.

Pendant cette *Symphonie en si bémol*, je m'identifie involontairement avec l'idée inspiratrice de Beethoven; au centre de sa grande âme, j'assiste à la création de son œuvre, j'éprouve ce qu'il a dû éprouver, je crois apercevoir ce qu'il a voulu peindre et faire ressentir aux autres. Il y avait un si puissant ressort dans cette âme! Quand la mélancolie, la tristesse, la douleur, ont atteint les dernières limites du désespoir, tout à coup l'effort héroïque de sa nature le fait remonter sur les sommets de la vie. Le chant de victoire sur lui-même, la joie triomphante éclate. Dans toutes ses œuvres, il y a des phrases dans le genre de l'*Hymne à la joie*, de même que, dans toutes, on entend les sourds murmures de la fierté, révolte contre l'injustice, tendresse et colère, inquiétude, ravissements, toute la gamme des passions humaines, tout un univers moral.

IX

SYMPHONIE EN UT MINEUR, DE BEETHOVEN

La *Symphonie en ut mineur* m'appartient autant que le *Pater noster* au chrétien. C'est bien plus que de la musique; c'est notre vie tout entière qui se déroule à travers les temps et l'espace, portée sur les ailes de la divine symphonie. Chacun de ces beaux passages est un témoin du passé, un ami, un confident qui a partagé nos joies et nos douleurs, qui nous a consolés et fortifiés à diverses époques, qui s'est identifié avec notre âme. C'est pour ainsi dire un *Mémorial* intime. Le paysage qu'on a, devant la fenêtre, contemplé pendant de longues années s'identifie tellement avec notre existence, qu'il finit pas nous appartenir : il est devenu notre patrimoine. Absents, nous ne cessons de le voir, nous l'emportons partout avec nous. Ainsi de cette *Symphonie en ut*. Elle est devenue pour nous une personne morale, une individualité, le dieu lare, le génie du foyer.

Trop aimée; elle échappe à l'analyse. L'audition ne peut plus être qu'une évocation continuelle des jours évanouis. C'est bien notre vie elle-même avec la longue attente de la justice et de la liberté. Mais lorsque la superbe Marche triomphale retentit, elle vous entraîne en avant, au lieu de vous ramener en arrière. Elle vous force à recommencer la tâche, elle vous commande d'agir et communique la volonté indomptable de vaincre.

Laisser couler ses larmes, est-ce tout? Se résigner, est-ce possible à ceux qui veulent le règne de la droiture?

Oui, ce finale de la *Symphonie en ut* arrive comme le jour de la justice vainement attendu; il arrive et rassérène de sa lumière les cœurs meurtris, le monde enténébré. Elle fait resplendir la gloire méconnue, la véritable, celle qui est faite des clartés célestes, non par l'éclairage des salons. Dans cette *Symphonie en ut mineur*, Beethoven est plus qu'un grand génie, c'est une grande âme.

*
* *

Je viens de l'entendre encore, un an après : j'écoutais paisiblement la première partie, comme une propriété intellectuelle explorée dans tous les sens, admirée, aimée, identifiée à mon être, et je me disais : pour tant de sublimes inspirations il n'y a ni paroles ni images; le génie pourrait seul en parler.

Il est encore si loin de nous cet avenir de gloire, de

bonheur, évoqué par la Symphonie!... Ainsi Raphaël peignait des figures idéales qu'il voyait dans son for intérieur, dans *une certaine idée*. Ainsi Michel-Ange sculptait des prophètes, des dieux qui seront un jour les types de l'espèce! Ainsi le grand penseur prépare par sa vie et son œuvre une ère nouvelle de justice, de liberté. En écoutant le finale de la Symphonie on est saisi par l'enthousiasme qu'éprouvaient les hommes de 89 à la séance du Jeu de Paume, dans la nuit du 4 Août, à toutes les dates immortelles de l'Histoire.

Oserai-je ajouter que j'y retrouve l'enthousiasme inspiré au cours d'Edgar Quinet et Michelet quand ils enseignaient au Collège de France la Patrie, le devoir. Écoutez les dernières mesures du Scherzo! Cet avenir glorieux approche! Le frémissement, les trépidations de la foule l'annoncent; il éclate dans la sublime Marche finale. Cette Symphonie est une explosion de la conscience publique; c'est l'éloquence de la terre et du ciel.

Peut-être un jour, la postérité incrédule ne voudra pas attribuer tant de génie à un seul homme et dira des Symphonies de Beethoven comme de l'*Iliade* d'Homère: C'est l'œuvre collective de plusieurs générations de musiciens de génie.

On reproche aux Concerts du Conservatoire de répéter sans cesse les mêmes chefs-d'œuvre. Dans une promenade au Musée du Louvre on revoit aussi toujours les mêmes tableaux. Les symphonies immortelles des maîtres, des Beethoven, des Mozart, des Mendelssohn, font

pendant à celles des Michel-Ange, des Raphaël, des Ruysdaël; on ne se lasse ni de l'un ni de l'autre répertoire.

Toutes les fois que j'entends la *Symphonie en ut* de Beethoven, je subis sa puissance à la fois écrasante et réconfortante. Il n'y a pas d'Oraisons, d'Élévations de Bossuet, pas de Sermons de Bourdaloue comparables à l'éloquence de cette première partie. Qu'il a profondément pénétré dans le sanctuaire! Véritablement il habitait déjà l'Invisible dès cette vie.

La dernière partie de la Symphonie se passe pourtant ici bas. Oui, c'est un acte héroïque, une victoire, quelque chose comme le retour de l'Alsace-Lorraine à la mère patrie, à la France. C'est une nation libre, heureuse qui forme un cortège triomphal et fait éclater la jubilation patriotique.

Beethoven a-t-il eu conscience de son merveilleux génie? Produire des chefs-d'œuvre et ne pas s'en douter, est-ce possible? Mais l'homme de génie crée les chefs-d'œuvre comme les Justes font de bonnes actions, tout naturellement; ils trouvent très simple ce que les autres admirent comme une vertu. Ils ne croient jamais faire assez bien; l'ambition sacrée leur donne une inquiétude continuelle, le désir d'agir encore mieux, d'atteindre plus haut.

X

HAYDN : SYMPHONIES ET SONATES

Une Symphonie en *sol* de Haydn a terminé ce concert. Le chant de la deuxième partie est extrêmement émouvant. Vers la fin, quand la *Gigue* s'ébranle avec un brio superbe, la joie soulève à la fois l'orchestre et l'auditoire. Impossible de dépasser l'entrain, la perfection de ce morceau ; les musiciens sont électrisés, la salle trépigne ; adieu toute réflexion, toute mélancolie.

Les symphonies de Haydn me sont tout à fait nouvelles ; mais chaque chose arrive à son heure. Ne nous pressons pas ; il y a même une certaine jouissance à ignorer encore tant de belles choses, et à se dire que l'avenir nous réserve des consolations inconnues, des ressources précieuses de la vie. Gardons-nous de les épuiser d'un coup. Je ne connaissais que les sonates de Haydn ; elles ont fait les délices de notre solitude à Veyteux ; je leur dois ici un souvenir. Elles ont une physio-

nomie à la fois ingénue, grave et sainte. C'est un chant enfantin empreint d'un caractère religieux. Sous l'instrumentation la plus élémentaire s'élève une harmonie et une mélodie suave ou pathétique. La simplicité de ces sonates n'est qu'apparente; l'art ne paraît pas, et c'est précisément l'art suprême : de si grands effets obtenus avec si peu de moyens! Il y a là comme une aube musicale, une candeur, une jeunesse qui retrempe les âmes et les renouvelle dans une paix sanctifiée. En même temps une sorte de jubilation enfantine. Aucune musique ne produit ce genre d'impression. Voici par exemple, un chant à l'unisson, il s'enrichit d'harmonies divines, puis des accords d'une solennité sacerdotale, venus de très loin et qui montent très haut! C'est une voix pure et naïve qui trouve des chants toujours nouveaux, c'est un doux génie qui s'ignore, un instrument que les anges font résonner. Après une mélodie si adorable qu'on ne se lasserait pas de l'entendre, il passe à une autre, et encore à une autre; il voltige de mélodie en mélodie, ne revient jamais en arrière, semant des trésors de beaux chants. Il monte, il monte plus haut que l'alouette, il plane dans le firmament, inconscient de sa force, de sa grâce.

Quelle tendresse dans le chant, quelle sainteté dans la prière! Écoutez la troisième partie de la Sonate en *ré* : quelle solennité dans ce *Menuetto*, tandis que la première partie rappelle l'oiseau dans son nid. La plupart de ces sonates ont le caractère d'une idylle.

Voyez la Sonate en *ut* : On aperçoit la jeune couvée sur

l'arbre. Les battements d'ailes de la mère indiquent qu'elle donne aux petits la première leçon de vol; ce sont des cris joyeux, des essais d'abord timides, puis l'élan d'une aile mal assurée, des jeux à travers les branches, avec des mouvements adorables de grâce ingénue. Les voilà enfin partis comme une flèche! C'est le bonheur, c'est l'innocence qui circulent dans les airs sous la forme des oiseaux. Et tout cela revit dans une sonate.

Voici maintenant la première leçon de chant : Questions de l'oiseau? Questions d'un enfant de génie? Ce qui plaît, c'est l'absence de passions et d'idées. Quel repos! On respire cette musique comme une fraîche fleur; mais sa vraie parenté c'est l'oiseau. Je me souviens d'une fauvette qui de notre jardin répondait au chant du piano; et nous l'interrogions de la fenêtre : « Pure et charmante voix de l'innocence, que dis-tu? Que nous veux-tu? Hélas! nous aurions la puissance, que ton désir ne saurait être rempli! » L'oiseau se tait, il s'endort sur la branche après avoir salué d'un dernier chant le dernier rayon de soleil qui s'éteint dans le lac.

La plupart des Sonates de Haydn me frappent par l'élégance et l'originalité de l'Introduction; il y a dans certains *Allegro* un esprit qui se manifeste avec un brio superbe, mais sans autre signification que le rythme de la vie, rythme plein de feu. N'y cherchez aucune pensée, aucune interprétation; il n'y en a pas.

Puis vient un chant, délicieux et tendre, parfaitement

indéterminé aussi. C'est un repos, un bienfait de n'avoir rien à penser, rien à démêler, rien à sentir que le bonheur des sons; ils vous pénètrent comme des parfums délicats. En écoutant ce chant de Haydn, on se sent une créature jeune, naïve et bonne; on ignore que la terre a ses douleurs, ses ronces, les envieux et les méchants; on oublie que le malheur est toujours suspendu sur nos têtes. L'âge d'or, le printemps, l'innocence, voilà l'état habituel de cette âme qui chante si doucement.

Le finale n'est que l'encadrement obligatoire, la formule de rigueur dans toute sonate.

Haydn a souvent intercalé la petite musique française dans ses Symphonies. Voyez celle qui a pour titre : *A la Reine*, si belle pourtant! Quel caractère XVIII[e] siècle! On dirait des airs frivoles, narquois, populaires, du temps de Marie-Antoinette et arrangés pour elle. Est-ce bien le même Haydn de la *Symphonie militaire*, de la *Création*, des *Saisons?* Céder à la mode, au goût des contemporains, au lieu de suivre l'irrésistible impulsion du génie, c'est-à-dire l'inspiration, c'est un moyen sûr d'être démodé un jour.

Cette *Symphonie de la Reine* vous transporte dans l'immense galerie des glaces à Versailles. Cette foule brillante, ces révérences des courtisans fatigueraient à la longue, mais par les fenêtres on voit les beaux arbres du parc, les jets d'eau et les fleurs. Le chant des oiseaux domine les chuchotements qui précèdent l'entrée de la

Reine dans la salle des fêtes. Une note rustique se mêle à ces grâces royales.

Comme Haydn a su rajeunir ces vieux airs français et leur communiquer une candeur qui semble incompatible avec tant de frivolité! Ils ont même un accent de mélancolie. Cette ingénuité étonne et touche, surtout à la veille de l'explosion du volcan révolutionnaire.

XI

SYMPHONIE EN FA, DE BEETHOVEN

Maintenant, que dirai-je de cette œuvre si souvent admirée, la *Symphonie en fa* de Beethoven?

L'âme est pénétrée d'une clarté douce qui ressemble presque au bonheur. A mesure que la pensée du Maître s'accentue, cette musique devient pour vous un refuge, une amitié vivante. Comment une œuvre intellectuelle peut-elle revêtir pour un instant un caractère personnel, humain, au point de devenir un être réel? On se dit : « Voilà mon seul appui, mon seul ami! »

Et tous les intérêts les plus chers, on les confie à la Symphonie.

Que d'esprit et d'originalité dans la seconde partie! Avec cela de la grâce et un certain mystère. Les grands hommes de bien entendent à coup sûr cette langue mystérieuse, dans leur for intérieur, uniquement occupés

de choses saintes. Tant d'inspirations, si variées et toujours neuves, révèlent cette vérité : le génie obéit à une impulsion impérieuse, inconsciente. Il ne cherche jamais. Des éclairs subits sillonnent son cerveau. C'est du grand musicien qu'on peut dire : Il écrit ses Tables de la loi sous la dictée du buisson ardent.

Cette *Symphonie en fa* montre que la musique a tout autant d'analogies avec les nuances les plus délicates de l'âme humaine qu'avec les phénomènes du monde visible. Comme elle rend admirablement les scènes de la nature : le silence des forêts, le frémissement du feuillage, les jeux d'ombre et de lumière, le repos des champs, la douceur de l'air, l'aube première, le voile gris qui retombe tout à coup sur l'Orient en feu, et, après un intervalle, le triomphant lever du soleil!

« La première fois que nous entendîmes *la Symphonie en fa*, elle nous jeta dans une rêverie inexprimable [1]. Chaque son évoquait des images suaves, des situations enchantées. C'était le poème de la nature divinisée : la voix des insectes murmurant dans l'herbe, dans les blés murs, sous un soleil splendide, le bourdonnement des abeilles folâtrant dans l'air, la voix des fleurs exhalant leur parfum; c'était le chant des oiseaux qui lançaient leur note d'allégresse; le repos délicieux sous l'arbre séculaire : d'un côté l'ombre de l'épais feuillage, de l'autre une lumière éblouissante inondait les prairies

1. Voir *Mémoires d'Exil*.

et le revers de la montagne. Ravissements de deux êtres identiques de cœur, murmure des sources, chant des créatures heureuses, tout cela éclate dans un vaste alleluia de la nature. »

A trente ans d'intervalle l'impression s'est renouvelée exactement; c'est bien la symphonie de l'été, une éclatante matinée de juillet, avec ses brises chaudes. La *Pastorale* n'est pas l'unique idylle de Beethoven. Il aimait tant la campagne! Errant des journées entières dans les vallons charmants qui environnent Vienne, il a noté toutes les voix, toutes les harmonies de l'été.

Et quel parti il a su tirer des silences! Assis au pied d'un sapin, sur une pente fleurie, il écoute... Du fond de la vallée montent vers lui des bruits vagues, imperceptibles.... Est-ce le vent qui gémit dans le feuillage? La source murmurante, l'abeille qui butine, la pomme de pin qui tombe sur la mousse, le cri du grillon, il a tout noté; même le vol d'une mouche, les pas du scarabée qui promène au soleil sa cuirasse d'or, les mouvements de la fleur balancée par le zéphyr ou succombant sous le poids d'un bourdon. La clochette lointaine d'une brebis égarée, les sonnettes du troupeau qui retourne à l'abreuvoir interviennent comme un final *fortissimo*. Puis de nouveau un grand silence.

Qui n'a entendu ce silence éloquent de la nature? Vous est-il arrivé, étendu dans l'herbe, de regarder entre deux tiges de graminées les cimes lointaines? les Alpes aperçues au point de vue d'une fourmi! Souve-

nez-vous de la *Symphonie en fa* quand un vent brûlant, traversé de fraîches brises, vous apportera le parfum des fleurs sauvages de la montagne.

Cette molle quiétude, ce repos sur le tertre de serpolet est tout à coup interrompu. Le tête-à-tête solitaire avec la nature fait place à la plus spirituelle fantaisie. Pourquoi? Est-ce la loi du constraste? l'antithèse à laquelle se complaît le musicien parce qu'il y renouvelle son inspiration, en changeant de corde? Est-ce une convention obligée pour reposer l'auditoire plongé trop longtemps dans la contemplation, dans la rêverie mélancolique ou tendre? Quoi qu'il en soit, la scène change. D'un coup de baguette, le vallon, les bois, les collines ont disparu; vous êtes transporté, comme dans une féerie, au milieu d'un décor absolument nouveau. Je ne puis m'expliquer autrement l'*allegretto scherzando* de la *Symphonie en fa*. Dans cette seconde partie de la symphonie, le poème des cieux et de la nature fait place aux plus gracieuses fantaisies de l'esprit,... oserai-je dire de l'esprit parisien?

Le passage capricieux et coquet, exécuté par les premiers violons, est un feu croisé de saillies fines, spirituelles, de vives reparties. La délicatesse de jeu de ces admirables artistes eût fait la joie de Beethoven. Le violon de M. Garcin, la flûte de M. Taffanel, le hautbois de M. Gillet sont à eux seuls un attrait du Conservatoire.

Dans ces évolutions aériennes notre pensée abandonne l'ensemble de l'orchestre et suit les voix isolées, comme un sylphe porté sur un rayon de soleil. Tantôt c'est le

chant des basses qui vous attire, tantôt c'est le violon, l'alto, la flûte.

Oui, sans l'amour de la justice, âpre, douloureux, on pourrait encore revivre par la profonde jouissance que nous donne le grand art. Mais il n'y a pas de philosophie, pas de raisonnement qui tienne! Le culte abstrait du vrai et du beau peut-il suffire au patriote? C'est pour des cœurs vivants que les bons génies se sont donnés tout entiers dans leurs œuvres. Elever le niveau moral autour d'eux, ennoblir le monde, voilà leur rêve. Et si le monde préfère la médiocrité, la vulgarité, dirons-nous *Qu'importe*? Le stoïcien se console de l'indifférence universelle par le sentiment de sa propre valeur; un bon citoyen ne s'en contentera jamais. Il pense au peuple, il sait que le grand public écoute et comprend les œuvres vraiment belles; c'est la coterie qui dicte la mode du moment; elle exclut toute haute pensée, toute direction d'esprit qui nous fait faire un retour sérieux sur nous-mêmes.

Quoi! l'opérette détrônerait l'immortelle symphonie? Le paradoxe élégant espère terrasser la robuste vérité? Non, vraiment. On se lassera peut-être de la coupe frelatée; alors la soif du vrai reviendra à son tour. Allons, reprends ta vieille devise : Travailler pour l'avenir! Préparer l'avenir!

XII

SYMPHONIE EN UT MAJEUR, DE BEETHOVEN

Pendant très longtemps j'ai qualifié de symphonie enfantine cette œuvre délicieuse. Sans doute par sa simplicité elle contraste avec ses sœurs : elle a l'air d'une Cendrillon si on la compare à la *Neuvième*, à la *Symphonie avec chœurs*. Elle se rattache encore à son banc d'école, au père Haydn, son premier instituteur. Mais pas si enfant que cela ! Après un début très modeste, très doux, *adagio molto*, elle a jeté les lisières et s'élance avec un brio juvénile en rase campagne. Que ne rencontre-t-elle pas dans sa course échevelée ! Que de fantaisies lui passent par la tête, et que de jolies fleurs au bord du chemin, à peine entrevues dans son mouvement rapide. Elle s'arrête enfin. L'*Andante cantabile con moto* est comme une petite clairière ombragée où la Symphonie entonne sa chanson enfantine : *piano*, *pianissimo* ; et c'est ici que le chant se rapproche des

voix de fauvettes familières à Haydn. Dix mesures, pas davantage. Les premières n'ont que trois notes, c'est un charme d'innocence. A cette unique voix se joignent, à la reprise en octave, d'autres voix qui renforcent le chant, et alors seulement suit la seconde moitié qui ajoute des accents attendrissants au caractère de naïveté, de candeur de la première moitié. C'est délicieux; et cela dure pendant cinquante-deux mesures.

Puis voici, en *pizzicato*, *piano*, légèrement, des triolets qui vous disents les plus jolies choses du monde en un langage ravissant mais trop court; il n'y a que sept mesures. Heureusement toutes ces grâces vont revenir selon la loi des symphonies, et entrecoupées de beaux accords solennels, qui sont, comparativement à ce chant si simple, ce que les chênes majestueux sont aux violettes.

Puisqu'au début nous nous figurons une clairière, remarquons ici le même jeu d'ombres profondes traversées de lueurs fuyantes. Toute la suite de l'*Andante* nous y fait assister. Le charmant petit thème est repris par une voix très douce, pendant qu'un enroulement de sons dans les notes basses sert d'accompagnement. Pour finir, ce n'est plus une voix isolée, mais tout un chœur de voix solennelles qui transforme le caractère primitif en hymne religieux. Puis encore le *pizzicato* de tout à l'heure revient léger, *piano*, ailé; il remontera en octave. Le thème reprend son rythme de simplicité et termine l'*Andante*.

Non certes, la *Symphonie en ut majeur* n'est pas enfantine ; c'est une simplicité apparente, une de ces extrêmes modesties qui créent souvent des méprises pour les œuvres et les hommes de génie. Cette modestie est résumée par les quatre mesures finales : un loriot des bois ne serait pas plus sobre de notes.

Dans La Fontaine il y a de ces simplicités.

Je passe le *Menuet* pour arriver au finale qui, loin d'être banal, me fait penser à la Ronde d'enfants d'un bas-relief de Donatello. Une gaieté noble, gracieuse, anime cette ronde enfantine, ces têtes charmantes, ces bras entrelacés, ces pieds glissant et tournoyant sur l'herbe.

Beethoven aussi a laissé venir à lui les petits et nous charme par l'enjouement et les grâces de l'âge heureux, lui qui se plaît à nous faire éprouver le plus souvent des extases surhumaines dans les régions de l'Infini.

XIII

SYMPHONIE EN RÉ, DE BEETHOVEN

On joue assez rarement cette symphonie ; quoique admirablement belle, elle est moins connue, moins populaire ; peut-être est-ce là ce qui lui conserve une grande fraîcheur, avec beaucoup d'originalité.

Écoutez l'*Adagio* : après un accord *fortissimo*, quelle introduction aimable! On dirait que l'homme de génie très bon, très indulgent, veut vous préparer doucement au sujet très sérieux qui le préoccupe. Après ses premières phrases d'une exquise douceur, il aborde résolument, vivement ce qu'il se propose : mais quelles précautions, quelle délicatesse, comme il revient sur ses pas avec grâce, pour vous bien disposer à écouter ce qu'il a à vous dire! De quoi s'agit-il? Nous savons que l'essence de toute œuvre de Beethoven c'est l'amour, le sentiment religieux, le Bien et le Beau, les idées éternelles. Mais ici, sans vouloir forcer le sens du discours

musical, nous croyons entendre les conseils judicieux, au moment d'un acte très grave de la vie, les exhortations sages et douces, d'un ami expérimenté, à la jeunesse irréfléchie. La basse répète ce que la voix haute a commencé; la phrase change d'accent, d'allure, *crescendo*, *fortissimo*, puis *piano*, *rallentando*, étouffant sous les pédales la sonorité. Enfin l'*allegro con brio* éclate. Ici le dialogue est très intelligible, tout à fait distinct. C'est la voix grave qui prend la parole; la voix féminine répond, les deux voix s'unissent dans trois mesures suaves de tendresse.

Le dialogue continue ainsi jusqu'à un motif nouveau. C'est un thème très simple; mais dans la langue de Beethoven, avec la puissance magique de transformation qu'il peut lui donner, ces quelques notes seront tour à tour une marche religieuse ou une marche guerrière. Oui, c'est un hymne religieux que chantent des voix très hautes, très pures; les voix basses le reprennent sur un mode martial; il change encore de ton : il était en *la*, à une nouvelle reprise il sera en *sol*.

Nous avons entendu jusqu'ici trois différentes mélodies depuis le commencement de la Symphonie, trois pensées distinctes. Elles vont alterner jusqu'à la fin, séparées par des arabesques brillantes. Le premier dialogue recommence, entrecoupé de trois mesures d'une exquise douceur, de nouveau suivi d'arabesques musicales qui encadrent l'hymne religieux et la marche guerrière dont j'ai parlé. Ces trois pensées musicales, chacune très courte, sont trois fleurs charmantes séparées les

unes des autres par beaucoup de feuillages, le tout forme un rameau, l'*Allegro con brio*.

Voici maintenant le *Larghetto* en *la*. Quelle mélodie sublime! Que veut-elle nous apprendre, cette voix grave et douce qui monte des profondeurs de la conscience? Quels trésors de vérité, de bonté apporte-t-elle pour nous ennoblir et pour adoucir l'amertume de la vie? Quelle est cette consolation beethovenienne? Nous parle-t-elle de justice, d'avenir, d'amitié? Nous dit-elle que c'est dans notre propre âme qu'il faut chercher le vrai bien, avec le contentement intérieur, la paix d'une bonne conscience, rassérénée par le sacrifice? Ah! ces sublimes consolations, nous les trouvons dans les génies bienfaisants qui sont pour nous la voix de Dieu même.

Quelle morale divine! quelle lumière! De quel soleil central, de quelle source créatrice partent ces ondulations harmonieuses qui forment un assemblage de phrases célestes, de tendre pitié, de force morale? Comme cette grande âme vous enveloppe de douces consolations! Comme elle prend en pitié votre douleur, votre faiblesse!... J'écris ces lignes par une glaciale journée de décembre; on respire le givre au coin du feu; mes larmes tombent brûlantes sur la partition de la *Symphonie en ré*, sur ce *Larghetto* sacré que je lis comme un vrai livre de Prière.

Après une première exhortation divine, le Maître reprend, avec plus de force et d'accent, son thème mélodieux, et la touchante Prière continue, le bon génie se fait humble et se prosterne près de l'affligé, et tous

deux unissent leur voix. A qui s'adresse la prière? Il le sait bien, lui l'Immortel. Depuis l'éternité il habite les sphères mystérieuses que nous ignorons. La science ne pourra plus le nier depuis qu'elle a constaté la petitesse de cette terre, pauvre infime station, très inférieure, dans le vaste trajet de l'Espace éthéré. Lui seul l'a parcouru et nous en rapporte ces harmonie sidérales; n'est-il pas de la famille des archanges. N'a-t-il pas les ailes et la puissance que les Écritures prêtent à ces messagers du Seigneur?

Cette voix surnaturelle a une façon de vous envelopper si pénétrante! On l'entend de tous côtés, en haut, en bas, elle plane sur votre tête, elle retentit surtout au fond de votre âme. Elle vous redit des vérités, des beautés toujours nouvelles sur un fond de sainteté toujours le même, voix divine mais caressante. Même le commandement qui éclate parfois dans un *fortissimo* est suivi aussitôt d'un accord plein de tendre miséricorde. Le Consolateur ne veut pas vous quitter avant de vous avoir rasséréné; que dis-je? il laisse la pauvre créature réconfortée et charmée.

Après cette prière céleste, vous croyez que c'est fini? Un motif tout nouveau commence sur un rythme différent, il passe du majeur au mineur, remonte en octave; après des accords brefs, impérieux, le motif attendrissant reprend, ornementé de légères variations qui vont faire ressortir la lutte entre les deux voix; elles se mettent enfin d'accord et conviennent des mêmes vérités éternelles.

Ici se place un passage curieux; il n'est pas neuf; le Maître qui ne se répète jamais a voulu enchâsser dans la *Symphonie en ré* les huit mesures de la *grande Sonate en ré*; elles décrivent un dessin très original après trois accords bien accentués. Oui, le passage est identique dans les deux œuvres : reste à savoir celle qui a précédé comme date de composition.

Mais voici la nouveauté : à ces huit mesures succède un thème d'une grâce, d'une douceur inouïe, plusieurs fois répété jusqu'à la fin du *Larghetto*, changeant de mouvement, passant du majeur au mineur; et cela continue jusqu'à la reprise de la sublime Prière qui s'élève, majestueuse, redite par toutes les voix de l'orchestre. Avant que l'une ait fini, l'autre reprend le commencement et l'entrelace avec la fin; celles d'en haut cèdent la parole aux voix d'en bas et se bornent à un accompagnement. C'est comme une liturgie sainte sur un texte très court ; ces voix alternent ou suivent.

Les perles s'enchassent dans le plus délicat travail d'orfèvrerie d'un art exquis : guirlande de fleurs aux gouttes de diamants sur arabesques d'or; anémones en perles fines sur fond d'émail noir.

A la fin du *Larghetto*, reprise des huit mesures d'une piquante originalité empruntées à la *Sonate*, encore suivies du thème adorable qui forme en tout douze mesures. Le dernier mot reste à la Prière, elle s'élance en arpèges légers, et avec ses blanches ailes traverse les cieux.

Le Scherzo de la *Symphonie en ré*, est, comme tous

les Scherzo en général, une concession aux formules musicales, une concession littéraire, un artifice de rhétorique pour faire valoir par le contraste ce qui précède et ce qui suit. Dans celui-ci il y a encore bien des réminiscences de certaines sonates de Beethoven. Je ne m'y arrête que pour remarquer la vivacité prodigieuse de l'*Allegro* où les instruments se répondent, et relancent la phrase des parties basses, comme dans un jeu de paume la raquette fait rebondir la balle. Jeu de paume ou de volants, à votre choix.

Le Finale *Allegro molto* n'est pas ici, comme dans d'autres symphonies, un des sommets de l'œuvre. C'est un morceau de musique redescendu au diapason terrestre; des combinaisons de sons qui charment l'oreille et qui semblent donner à l'auditeur trop ému le temps de se ressaisir. La *Symphonie en ré* nous a bouleversés de fond en comble; elle nous a labouré le cœur, fouillé la conscience, retourné en tous sens notre âme, comme on travaille la terre avant d'y jeter la semence qui doit fructifier. Maintenant que l'œuvre du laboureur, du semeur est achevée, il n'y a plus qu'à laisser faire le soleil, le vent, la pluie. Le rayon brille, le vent souffle, l'eau pénètre les semailles.

J'ai cru un moment retrouver dans le finale de la *Symphonie en ré* un thème nouveau dans les cinquante mesures extrêmement brillantes, mouvementées. Je pensais qu'elles allaient m'entraîner vers de nouvelles régions; mais point, Beethoven nous ramène à la réalité par des sentiers battus. Je suis persuadé, que pour la

plupart du temps, un finale a pour but de calmer l'auditoire. Vous vous êtes dépensé en émotions surhumaines, vous avez vécu dans des régions sidérales; avant de quitter la salle de concert il faut reprendre pied sur la terre ferme. En un mot, ce finale vous repose de trop de sublimités; il est loin d'être une de ces héroïques Marseillaises de la *Symphonie en ut* et de la *Symphonie en la.*

XIV

OUVERTURE DE LA GROTTE DE FINGAL, DE MENDELSSOHN

En écoutant l'ouverture de la *Grotte de Fingal*, je veux saisir les rapports de cette musique avec l'architecture naturelle des cavernes : les arceaux se creusent, la perspective s'entr'ouvre. A la rigueur, le dessin mélodique peut exprimer tout cela ; mais si ce n'est pas un pur effet de notre imagination, Mendelssohn a associé à l'image de la grotte le chant pastoral ou plutôt le chant montagnard. Une flûte champêtre fait retentir ses naïves modulations et ajoute un charme de plus à ce qu'il y a de tendre, de solennel dans cette ouverture.

La *Grotte de Fingal* est moins une réminiscence ossianique de Macpherson qu'une inspiration de la nature. Les montagnes d'Écosse avaient enchanté le jeune Mendelssohn. N'entendez-vous pas le vent s'engouffrer dans

les arceaux profonds? L'écho répète les sons d'un chalumeau et le chant d'un highlander. Je vous assure, on sent circuler le souffle de la haute montagne.

Chez Mendelssohn l'inspiration vient de source; point de tâtonnements, d'efforts. S'il copie quelqu'un, c'est lui-même; dans cette ouverture comme dans celle de *Ruy-Blas*, je crois reconnaître des réminiscences de la *Symphonie écossaise*.

XV

CHŒUR, DE PALESTRINA

Écoutons encore ce Chœur de Palestrina, écho des esprits bienheureux qui se répondent de sphère en sphère. On a la vision d'une vaste toile où des myriades d'anges disséminés dans la profondeur des cieux chantent l'*Alleluia* avec une intensité diverse, *crescendo* et *decrescendo*, depuis les premiers plans jusqu'aux plus éloignés confins de l'empyrée, là où les sons et les couleurs deviennent insaisissables.

Toutes ces voix angéliques, enfantines, répétaient de tous les points de l'espace : Courage! courage!

Le *Gloria Patri* de Palestrina est une musique en dehors de tout dogme, et vous donne l'idée d'une vérité mathématique. Il semble que dans toutes les sphères habitées, dans les étoiles qui diffèrent le plus de la terre, ce chœur simple, séraphique, doit être compris comme une langue universelle, comme une géométrie.

Ce double chœur derrière la scène, se rapproche ou s'éloigne avec des *diminuendo* presque insaisissables, pourtant toujours distincts.

N'écoutons plus! Ce *Gloria Patri* vous inspire l'étrange désir de la vie monastique ou plutôt ascétique; non pas dans un cloître, pas même à Saint-Paul-hors-les-Murs, pas même dans les cellules de l'église de Brou, mais on rêve à un petit ermitage des bois au milieu des sapins, perché sur un roc inaccessible. Sans aller si loin toutefois, on peut ici, dans cette salle, vivre en tête à tête avec les voix divines qui partent des sphères lointaines et qui trouvent un écho dans nos cœurs. On est pénétré d'un sentiment vraiment religieux par ce Chœur d'une nature immortelle.

XVI

SÉBASTIEN BACH

Et la musique de Bach ? Non, je ne l'aborde pas. Un malheureux élève d'école primaire qui sait à peu près ses quatre règles en arithmétique ne s'amusera pas à vouloir pénétrer les mystères du calcul intégral.

J'entrevois bien des trésors d'harmonie, mais aussi des procédés de style, tours de force de la versification, tours de force de la logique, de la scolastique, thèses et antithèses philosophiques ; et surtout des mathématiques musicales qui me font dresser les cheveux. J'écoute Bach, et mon intelligence sent toute sa misère. Je renonce à déchiffrer les hiéroglyphes et à résoudre les problèmes. Çà et là, un accord céleste a touché mon cœur.

Décidément le musicien de génie est pour moi l'énigme sacrée.

Les disputes théologiques sur la Grâce et la Prédestination m'ont toujours semblé vides de sens, indignes d'occuper un cerveau fait pour la pensée, tout au plus à l'usage des vieux prêtres pétrifiés dans la scolastique ténébreuse de moyen âge. Enfin je crois saisir la signification de ces deux mots : la Grâce, la Prédestination. Ils s'appliquent très naturellement aux musiciens de génie.

Peut-être aussi aux grands hommes, de haute vertu, d'intelligence supérieure, qui doivent tout à eux-mêmes, rien à leurs parents, très peu à l'éducation, dépaysés dans leur siècle, et prédestinés à devenir les types futurs de l'humanité. Par quelle grâce ont-ils reçu ces dons? Disputez là-dessus, je vous l'accorde, voilà le vrai mystère.

Mais c'est surtout le musicien de génie qui reste le plus inexplicable des miracles.

XVII

AIR DE STRADELLA

Le grand air de *Stradella* est bien le plus étrange alliage d'amour profane mêlé au chant d'église. On se souvient de la tragique aventure : Alexandre Stradella, musicien à la voix merveilleuse, enlève une jeune Vénitienne noble ; le père outragé solde des assassins qui vont le frapper au moment où il chante un de ses plus beaux oratorios. Légende ou vérité, tout le drame apparaît dans ces accents pathétiques et passionnés. La vieille basilique de Saint-Jean de Latran surgit dans son vaste cadre solitaire, en face des montagnes de la Sabine et d'Albe; la mélancolie des ruines, la mal'aria de la Campagne romaine souffle autour de ces murailles. Là, sous les voûtes de la cathédrale, s'élève la voix passionnée, jeune, éloquente, douloureuse, de Stradella. On lui demandait de célébrer l'Éternel, de proclamer son règne sur la terre et dans les cieux, de pleurer le

sacrifice, l'immolation de l'Homme-Dieu, le néant des créatures terrestres, la toute-puissance du Roi des cieux. Stradella commence son chant de lamentation. Mais l'accompagnement de l'orchestre seul rappelle la vallée des larmes, la plainte aiguë, la supplication désespérée, pour fléchir l'inexorable :

Pitié, Seigneur! que tes regards moins sévères daignent s'abaisser sur moi!

En dépit des paroles, la voix de Stradella a des éclats de colère et de menace contre le destin; c'est un sourd grondement continu :

Condamné à l'Enfer? au feu éternel? Jamais!

Quel accent de superbe défi! Il vaincra. Il a vaincu. Il a conquis la créature mortelle qu'il aime, elle est en sa possession. Que peut-il demander de plus à la vie? Il chante son bonheur, son amour, il proclame sa toute-puissance sur la terre et dans les cieux.

En effet, sa victoire est complète, car les assassins, au moment de le frapper, laissent tomber à ses pieds leurs poignards, désarmés par la magie de cette voix et de ce chant d'amour.

Quelques années plus tard, Stradella succombera pourtant sous le fer des *bravi*; le père n'a pas désarmé sa rigueur et venge le rapt de sa fille. N'importe, Stradella a immortalisé par sa vie et par sa mort la puissance de la musique dans ce céleste *Aria di Chiesa* que la Société des Concerts donne le Vendredi Saint.

Je l'ai entendu chanter autrefois, par la belle voix de

contralto d'une jeune fille de seize ans, au profil noble et pur, vraie médaille de la République.

Le chœur de Leisring, du XVIe siècle, convient aussi à un concert spirituel. Cette musique est un vrai jeu de lumière, un effet de coloration; ces teintes fines, ces nuances délicates, imperceptibles, vont en décroissant et expirent. Le double chœur, derrière la scène, se perd comme une gloire; les rayons se prolongent, se confondent, atteignent l'extrême horizon; jamais musique n'a imité à ce point la lumière.

XVIII

SYMPHONIE PASTORALE, DE BEETHOVEN

La *Symphonie pastorale* est la plus souriante des œuvres; c'est une symphonie à la Ruysdaël, une fête de la nature. Les fleurs printanières, les arbres au léger feuillage se mirent dans cette source cristalline; on s'étend dans l'herbe, au bord d'un clair ruisseau où le poisson frétille; on entend les coups de rame sur l'onde fuyante, et jusqu'aux frôlements d'ailes des papillons dans l'air serein; vous respirez la fraîcheur. Que de charmants caprices : chants d'oiseaux dans la retraite bocagère, arabesques de nuages légers sur le ciel d'azur!

La chaude et lumineuse journée d'été, le ciel profond, étincelant, se troublent. Un point noir apparaît, une dissonance. L'orage vient. A l'horizon, les nuées s'enroulent, serpentent, le vent siffle, l'ouragan se déchaîne, le firmament noir, opaque, est sillonné d'éclairs,

le tonnerre gronde.... Quels coups de tonnerre! Après les gouttes de pluie, l'averse furieuse....

Dites-moi la plume, le pinceau magique, capables de retracer avec une telle vérité cette scène de la nature?

Pas un mot de plus sur la *Pastorale!* J'imagine qu'elle a dû tenter bien des poètes. Théocrite envierait cette idylle à Beethoven.

Un an après :

Ces concerts du Conservatoire arrivent toujours au bon moment, comme un baume à la douleur. Hélas! ce n'est pas l'effet du hasard! Les cœurs meurtris ont toujours besoin d'un secours. On devrait chercher en toute chose un enseignement, convertir en sagesse chaque douleur de la vie. Vains efforts! Cette chère musique, voilà la vertu! elle endort la tristesse, elle nous aide à juger les choses sans amertume. La musique seule nous dit ce mot que ne profère nulle lèvre humaine : Espère!

En écoutant la *Symphonie pastorale* je pense à cette âme vraiment sœur des belles harmonies. Comment une âme de héros peut-elle être de la même famille que la *Symphonie pastorale*? Je ne sais, mais cela est. Toute l'innocence de la création morale et matérielle sourit dans la scène champêtre au bord du ruisseau; peut-être est-ce le point de ressemblance qui me frappe.

La marque d'un chef-d'œuvre, c'est que plus on l'entend, plus on l'aime; il vous paraît plus nouveau la

dernière fois que vous l'écoutez. Ainsi de cette *Pastorale*. L'hymne de la fin a le don apaisant de la prière. Les inspirations d'un homme de génie sont chez lui autant de vertus innées ; il les possède pour rendre heureux les autres.

XIX

ISRAEL EN ÉGYPTE, DE HÆNDEL

L'oratorio de Hændel *Israël en Égypte* fait songer à ce que pouvait être la musique chez les Hébreux : la plupart des chœurs en donne l'idée. Quand Moïse, Aaron et leur sœur la prêtresse réunissaient le peuple dans une fête religieuse, on devait chanter des hymnes semblables à ceux dont Hændel a eu l'intuition. Ce qui ne rappelle plus du tout les temps hébraïques et le désert, c'est l'harmonie, la partie exécutée par l'orchestre, absolument opposée au chant rituel des chœurs. Elle déploie les pompes royales de la cour du grand siècle. Tous les instruments à cordes et à vent, trombones, clarinettes, basses, violons, tous semblent former un cortège de sons majestueux, qui s'avance avec une solennité pontificale et royale.

J'ai aussi la vision d'une immense toile de Lebrun ou mieux encore de Tintoret, où la multiplicité des figures

et des mouvements produit une certaine confusion, mais qui vous frappe par la richesse et la noblesse de la composition.

Cette analogie n'est plus exacte à propos des chœurs. Ils sont d'une extrême simplicité et contrastent avec la très savante et très hiérarchique orchestration.

Comme toujours, la colère de Jéhova plane sur l'Oratorio. Après ses éclats fulgurants, succède une lamentation mélodieuse qui cherche à désarmer l'Inexorable.

Les Oratorios me représentent en musique ce que les *Pietà*, les *Descentes de croix* sont en peinture.

Remarquons en passant le rôle important, le rôle immense de la femme chez les Hébreux : prêtresse, pontife, la sœur d'Aaron et de Moïse est l'égale du prophète, du législateur. Chez les Gaulois et les Germains, mêmes attributs sacrés. Il appartenait aux temps modernes de réduire la femme à n'être qu'un jouet charmant, une poupée. Mais nos écoles républicaines pour les jeunes filles vont transformer tout cela.

Revenons à Hændel. Même à une première audition, l'oratorio *Israël en Égypte* est plus facile à saisir que tant d'autres œuvres religieuses. Quelle variété infinie de chants (office divin, chant de victoire.) La grande richesse consiste dans l'instrumentation, dans l'accompagnement du chœur. Le motif c'est une invocation à la clémence de Jéhova.

Parfois, la musique de Hændel me semble un art

encore hiératique, comme s'il avait seulement développé l'ancien chant d'église des vieilles abbayes anglicanes; alors il me fait l'effet d'un Cimabuë musical. Mais c'est du Giotto, quand j'entends le sublime chœur des Machabées : *Chantons victoire!*

Encore un souvenir sacré... Ne touchons pas à cette chère relique.

XX

REQUIEM, DE MOZART

Le caractère biblique de Hændel ne s'applique nullement au *Requiem* de Mozart; cette douleur plane au-dessus des temps. Ne lui assignons pas de date historique; c'est la douleur éternelle, le deuil de l'âme, le cri de désespoir quand la mort nous arrache l'être indispensable à notre être. C'est pendant le *Requiem* de Mozart que je revois en pensée la sublime *Descente* de Caravage : le jeune disciple, les deux bras et les regards levés vers le ciel, dans un élan extraordinaire de douleur, la bouche ouverte. On entend une clameur terrible. Et comme le sanglot est noté dans ce *Lacrymosa* ! A une première audition, le *Requiem* m'avait fait songer au *Jugement dernier* de Michel-Ange, aussi confus, aussi terrifiant.

Et pourtant Mozart n'appartient pas du tout à la famille des désespérés; sa nature est tout amour. Mais

5.

il a obéi à la tradition; il a fait un tableau de colère, de malédiction. Cela m'a désorienté ; la religion est le pressentiment d'une vie plus haute, où le bien et le beau ne seront pas l'exception, mais la loi fondamentale devenue l'état habituel.

Mozart n'a pas été libre de céder à la mansuétude de son âme; il a du accentuer la dureté pour se conformer au rituel. En bas la voix des pauvres damnés et celle des habiles démons; dans les sphères supérieures la jubilation des anges contraste avec les gémissements des infortunés, avec la plainte de l'homme déchu qui pleure son paradis perdu et implore vainement la miséricorde.

L'accompagnement superbe de ce *Dies iræ* fait penser à ces grandes âmes, d'une angélique douceur, qui savent au besoin s'armer de colères saintes à la vue de l'iniquité; elles ont alors des accents terribles. Voyez l'attitude du Christ dans le *Jugement dernier*! Lui, la bonté, l'indulgence infinie, quel Justicier!

C'est le type de ces ardents apôtres de l'humanité, qui veulent la régénération de leur peuple par tous les moyens, fût-ce même par la colonne de feu.

XXI

SYMPHONIE ROMAINE, DE MENDELSSOHN

La *Symphonie romaine* est-elle bien choisie pour un concert de Vendredi Saint? L'*Andante* répond à cette interrogation : le grand art revêt un caractère religieux. Quel prédicateur exercerait une puissance d'émotion comparable à cet *Andante*? C'est l'appel de la conscience au milieu des tumultueuses passions déchaînées.

Les cent voix de l'orchestre éclatent dans l'*Allegro vivace*. Chaque instrument de cet admirable orchestre a son attribut; l'archet des premiers violons parcourt toute la gamme des émotions humaines et les exprime, avec quels accents, avec quelle extrême délicatesse! C'est l'éloquence de la parole nette, vibrante. Aux violoncelles, aux basses, le rôle de la conscience, sa voix profonde, son appel persuasif, pathétique. Les flûtes et les hautbois se jouent dans les régions de la fantaisie, de l'imagination. Voyez : le torrent de jeunesse, d'enivrement

coule à plein bord; tout à coup, une voix grave, solennelle, persistante, s'élève, pénètre au fond des âmes et remue la vie morale. Quelles adjurations éloquentes, tantôt mélancoliques, pleines de mansuétude, tantôt d'une mâle énergie!

Et pendant tout ce monologue, deux notes sourdes, saccadées, toujours les mêmes, comme le mouvement d'un pendule, indiquent la fuite du temps.

Un retour sur nous-mêmes tel que Kant ou Channing, l'obtiendrait à peine, voilà l'effet de ce sublime *Andante* :

« Conserve ton âme pure comme cette suave mélodie. Que tes pensées soient semblables aux sons harmonieux; de leur combinaison simple, toujours juste, naîtra l'accord de la vie. »

Et le monologue continue.... Comment le traduire en langage humain? Un grand penseur l'a dit: Où la parole finit la musique commence.

La troisième partie *con moto moderato* a des accents, caressants et plaintifs! Non, jamais une mélodie n'a concentré la tendresse ineffable, avec une telle puissance, en deux ou trois phrases expressives. On peut dire comme d'une beauté parfaite : « Tout y est; les traits réguliers, fins, la jeunesse, la grâce et surtout la physionomie. »

Le *Saltarello*, qui justifie seul ce titre *Symphonie romaine*, est d'un rythme passionné, d'une originalité,

d'une fougue presque sauvages, fête méridionale où l'ouragan populaire mêle au plaisir même l'apparence d'une émeute.

Que de contrastes dans cette même œuvre où se trouvent des pensées si saintement inspirées! On y reconnaît ce caractère d'homme intègre capable de susciter aussi chez d'autres les nobles résolutions. Les symphonies de Beethoven et celles de Mendelssohn, si j'ose le nommer immédiatement après le titan de la musique, sont douées de cette puissance moralisatrice. Je ne la retrouve ni chez Mozart ni chez Haydn, où dominent la grâce et la tendresse.

XXII

SYMPHONIE ÉCOSSAISE, DE MENDELSSOHN

La perle de mon concert d'aujourd'hui, c'est la *Symphonie en la*, dite *Écossaise*. Elle l'emporte en originalité et en suavité même sur la *Romaine*; tous les caractères du génie y sont réunis, la majesté, l'harmonie.

Quels charmants caprices, quelle légèreté dans les fantaisies du *Scherzo assai vivace*! Quel chant sublime dans l'*Adagio molto cantabile*! Et l'*Allegro guerriero*, le *Finale maestoso*! Encore une marche héroïque, une vraie *Marseillaise*.

La Correspondance de Mendelssohn, que je viens de parcourir, m'aide encore mieux à apprécier la Symphonie; l'une et l'autre font aimer l'homme autant que le musicien. Il me semble l'avoir connu. N'est-ce pas hier qu'il est venu à Veyteux, traversant les vertes

prairies de Charnex avec la jeune paysanne Pauline, qui portait dans sa hotte les bagages du touriste? Ces lettres, où l'adolescent raconte si joliment ses courses dans le pays de Vaud, révèlent tant de qualités attachantes! Lettres et musique respirent une âme candide, honnête. Tout ce que l'on sait de sa vie ne dément pas ces premières belles années.

On est si heureux, quand on apprend que le musicien de génie, aujourd'hui notre soutien moral, a été un homme de bien. De plus, très modeste, doutant de lui-même, nullement infatué. Que répondait Mendelssohn aux reproches de sa famille, de ses amis : « Je fais ce que je peux. Si je n'arrive pas, d'autres trouveront, et l'art n'en sera pas moins immortel. »

La justice est arrivée pour ces bons génies ; les voilà appréciés, divinisés après leur mort, quand le présent fut plein d'amertume pour la plupart. Je pense surtout à Beethoven, méconnu et malheureux, car l'existence de Mendelssohn a été très douce.

L'élévation du caractère, la hauteur d'âme me semble une condition absolue de l'inspiration.

Mendelssohn active notre pensée presque autant que Beethoven ; mais quand l'attendrissement arrive au suprême degré, il n'y a plus ni images ni idées ; un sentiment unique de reconnaissance envers la destinée s'exprime en pleurs silencieux.

Que signifie la locution usitée : « Être ravi au septième ciel? » Cela veut dire probablement : entendre une symphonie de Beethoven ou cette *Symphonie en la*

de Mendelssohn. Elles nous font découvrir en nous-même cette profondeur infinie des cieux.

Tenez pour certain que Titien a voulu exprimer quelque chose de semblable dans son tableau de l'*Assomption* : L'âme éperdue flotte dans un firmament d'harmonie ; elle monte vers le Créateur qui lui sourit et la bénit.

Sérieusement parlant, Titien a peint sans s'en douter l'extase musicale, et mieux que Raphaël dans la *Sainte Cécile*, mieux que Dominiquin dans son tableau du Louvre.

Encore un mot sur la *Symphonie écossaise*; elle commence par un chant triste et lent, une de ces pensées pleines de mélancolie que Mendelssohn a semées dans ses *Lieder*, romances sans paroles. Le même thème revient sans cesse, mais varié à l'infini par des mouvements divers, depuis l'*Andante con moto* jusqu'à l'*Allegro agitato* en six-huit où le rythme change, où l'abattement se transforme en inquiétude, en agitation : les voix des basses, des violoncelles, jouent un rôle important dans cette première partie. Comme il sait les faire parler! Il y a là un art étonnant de prolonger une situation en excitant la curiosité, en surexcitant l'attente, par ces répétitions, cette insistance, ces modulations dolentes qui précèdent l'explosion de la mine musicale; elle éclate et lance de tous côtés ses masses harmoniques.

Combien le rythme change le caractère d'un mor-

ceau ! Dans cet art éthéré, la musique, le son représente la matière, le corps. Le rythme, c'est l'esprit.

Le thème si languissant au début est transformé par une énergie extrême à la fin de cette première partie. Le *Vivace* (en *fa majeur*) est une mélodie écossaise, un refrain champêtre prolongé par tous les échos de la montagne, d'une extrême originalité due aux changements d'instruments ; la mélodie passe par toutes les voix, cordes, cuivre, bois, ivoire ; pour terminer elle revient en *pizzicato* avec un surcroît d'originalité et de fraîcheur pastorale.

L'*Andante*, nous l'avons dit, est la plus suave inspiration de Mendelssohn ; l'extase ne peut aller plus loin. Qu'a-t-il voulu exprimer dans ce thème des anges? A la reprise, le chant recommence par les violoncelles ; au-dessus c'est le violon qui dessine de fines variations. Remarquez ce trait expressif, dans la quatorzième mesure, depuis le *cantabile*.

L'*Allegro vivacissimo*, motif plein de fougue, d'une facture très savante, entrecoupé par des incursions de fantaisies différentes, poursuit son galop effréné, saccadé, de plus en plus *forte*, *crescendo*, s'exaltant jusqu'à la furie pour retomber ensuite à son point de départ lent et grave. Encore un de ces artifices de génie pour mieux faire valoir la cinquième partie (il y en a cinq et chacune absolument différentes). Cette fois, l'*Allegro Maestoso en la* majeur est tout simplement une marche triomphale, une des plus superbes Marseillaises.

Quoi? est-ce possible? Une légion de Marseillaises?

Et pourquoi pas? Que de héros admirables et de caractères divers : Turenne et Catinat, Hoche et Marceau, Desaix et Kléber, Bonaparte et Ney, Jeanne d'Arc et Garibaldi....

La liste n'est pas close.

XXIII

SYMPHONIE INÉDITE, DE HAYDN

On supporte aisément huit jours de labeur stérile avec la perspective d'une conversation immortelle au bout; l'esprit se retrempe dans un élément de paix et d'harmonie.

Jamais concert ne fut écouté plus religieusement. On exécutait la *Symphonie inédite* de Haydn en *ut*. Je l'entends pour la quatrième fois; je la sais à peu près par cœur. Après chaque nouvelle audition, je rectifie un passage que ma mémoire n'avait pas assez fidèlement gardé. Cette conquête par le seul effort du souvenir m'a valu une nuit d'insomnie. Réveillé en sursaut par plusieurs passages ravissants qui m'étaient revenus pendant le sommeil, je traçai tant bien que mal, sur un papier à musique, ces phrases miraculeusement retrouvées; elles m'ont aidé le lendemain à compléter le thème entier. Je possède ainsi la plus adorable partie de cette

Symphonie inédite que le Conservatoire ne veut pas faire graver.

Cette ravissante *Symphonie inédite* de Haydn débute presque comme une majestueuse ouverture; puis, au-dessus des graves accords, la voix de fauvette du hautbois exécute un passage suivi d'un tremolo très doux et très bas dans l'orchestre. Le motif du hautbois est repris par le violon et le *tutti* de l'orchestre.

Quelle prodigieuse variété dans cette Symphonie! la grâce, la douceur, la solennité. Tout ce que l'innocence candide peut inspirer au génie est dans la phrase de la seconde partie.

L'alternance de la flûte, du hautbois, avec les violons est délicieuse. La partie de la flûte est un chef-d'œuvre d'émotion. Taffanel la joue avec une telle perfection qu'elle arrache des murmures étouffés d'admiration à l'auditoire qui n'en veut rien perdre; puis le thème reprend. La troisième partie est brillante d'ensemble. Et voilà encore l'admirable chant de la flûte qui recommence, accompagné par le hautbois. Gillet et Taffanel, ces deux grands artistes, représentent les hôtes ailés des bois et des airs; c'est un charme inexprimable; il faut les avoir entendus.

La dernière partie, très rapide, est très charmante aussi.

Pour ce concert, je n'avais pu obtenir qu'une place dans la loge des aveugles, sorte de soupente dans un grenier. C'était délicieux de pouvoir se livrer sans contrainte à l'émotion, au lieu de la maîtriser.

Et quels dialogues intérieurs ! La Symphonie de Haydn disait, entre autres, qu'un aussi grand amour de l'harmonie devrait communiquer non seulement aux sentiments, mais aux manières, un rythme noble et doux et les pénétrer d'harmonie.

La *Symphonie inédite* de Haydn me fait encore revenir à cette idée : le musicien de génie est inconscient et porte en lui un univers qu'il ignore. Haydn en est la preuve vivante. Comparez sa musique et son existence terre à terre, la vulgarité de son entourage, de ses habitudes. C'était un vrai bourgeois de Vienne rivé dans la servitude de la cour d'Autriche. Une existence plate, mesquine et servile devait étouffer l'héroïsme de l'esprit, la délicatesse, la noblesse du cœur ; pourtant leur empreinte est dans la plupart des œuvres de Haydn. D'où lui viennent ses inspirations suaves? Ses Symphonies, ses Oratorios renferment tout un univers d'idées larges, grandioses. Il peint la *Création* à la manière de Raphaël ; même ingénuité et pureté de la beauté. Il exprime l'héroïsme comme les grands orateurs de la Révolution. Dans sa *Marche militaire* il a les accents de Mirabeau, l'éloquence de madame Roland. Ses *Adagio* parlent d'amour mieux que les plus exquises poésies de Lamartine. Et, même dans ses sonates de piano, quels chants printaniers, quelle fraîcheur matinale dans la mélodie! Autant de voix de la nature, les modulations des oiseaux, le mois de mai avec ses brises, ses fleurs, ses parfums et son ciel bleu.

Une de ses Symphonies (celle en *si bémol*) dévoile

les mouvements les plus profonds du cœur humain. La douleur et ses sanglots, l'espoir renaissant, les aspirations d'une âme qui veut atteindre les sommets, les luttes de la passion et de la raison, enfin le triomphe du vrai, voilà ce que dit cette superbe et attendrissante *Symphonie en si bémol.*

Haydn a-t-il pensé à tout cela? Certainement non. Ce n'était pas une grande âme, nourrie, comme Beethoven, de Tacite et de Platon. Haydn végétait, circonscrit dans son emploi de compositeur aux ordres de la cour impériale. Terminer pour tel archiduc un Oratorio, pour tel autre prince ou magnat hongrois la Symphonie ou la Sonate commandée, voilà peut-être le commencement et la fin de ses préoccupations, en dehors des heures sacrées du travail; mais à cette heure-là, quel sublime inconscient!

Intuition, don naturel ou surnaturel, qui se chargera de définir ce mot? Haydn, dans cette langue mystérieuse qui ne s'apprend pas, exprime des sentiments étrangers à la région subalterne où il vit emprisonné.

La vie du cœur, la méditation, les visions de l'art, l'exaltation religieuse, les pressentiments futurs, tout cela est du ressort de l'éloquence musicale. Quoi, rien de plus? N'est-elle pas aussi le symbole de cet art charmant, éminemment français, la Conversation? Art symphonique et qui tend à dégénérer en discussion. Gardez-vous d'écraser par les bouches de cuivre et d'airain ertentissants les voix douces et faibles; la pensée domi-

nante disparaîtrait sous les bruyantes argumentations, d'une sonorité excessive. Chaque instrument est là pour faire valoir un autre instrument. De cette conciliation naît l'harmonie, le charme d'une Symphonie et d'une conversation.

Certains menuets de Haydn, surtout sa *Symphonie inédite en ut*, donnent aussi la définition de la politesse, la vraie, celle qui ne consiste pas uniquement en révérences, en coups de chapeau; cette politesse noble et fine, qui est moins dans les formules que dans le ton et l'expression. C'est une délicatesse exquise de sentiments contenus, réservés; c'est un grand respect de soi-même et de la personne à qui l'on s'adresse; une tradition de goût et de distinction naturelle, qualité innée, fine fleur de la civilisation qui orne et embellit les traditions humaines. Par la politesse naturelle, non maniérée, on peut juger de la culture d'une personne ou d'une nation. On y reconnaît l'héritage, l'habitude, peut-être la race qui produit ce type rare et charmant de la courtoisie. Que les moralistes étudient le caractère des peuples dans les bibliothèques et les musées : moi je crois le découvrir dans cette essence idéale, la politesse. Encore un don éminemment français qu'il faut garder avec soin! La démocratie ne doit-elle pas être la chevalerie des temps modernes?

XXIV

LA FLUTE ENCHANTÉE

Il n'est question ici que de musique symphonique ; je dirai pourtant un mot de *la Flûte enchantée* dont j'ai entendu un air, cette musique si gracieuse, tant aimée de tous les miens ! Le libretto est absurde d'un bout à l'autre, c'est convenu. Moi qui m'intéresse médiocrement à Isis et Osiris, à la science des hiéroglyphes, aux sphinx, aux obélisques, aux ibis et aux momies, je deviens égyptologue pendant *la Flûte enchantée*. La clochette magique de Papageno rafraîchit cette poudreuse antiquité. Et cependant, il n'y a pas le moindre rapport entre le sujet et la musique ; elle est mariée de vive force au texte.

Dans cette œuvre souriante, pas une seule mesure qui soit du remplissage, mais une succession de chants radieux. C'est une fête de génies ou de fées qui veulent s'amuser, sans cesser d'appartenir à une région d'êtres aériens gracieux et charmants.

Dernière œuvre de Mozart, mourant jeune, pauvre, désintéressé ; musique raphaélique, mélange païen et chrétien, beauté à la fois antique et moderne. C'est ainsi que Raphaël a semé les trésors de son génie inépuisable dans les *Loges* du Vatican, ne laissant pas un interstice entre les grandes fresques, pas un pan de muraille, sans les couvrir, sans les décorer de ses éblouissantes fantaisies.

Les chœurs du temple d'Isis ne seront jamais dépassés, même par ceux de Meyerbeer dans l'*Africaine*. Mozart, à la veille de prendre son vol vers un monde meilleur, a déposé toutes ses richesses, tout son trésor de mélodies enchanteresses dans sa dernière œuvre.

XXV

COSI FAN TUTTE, DE MOZART

Quelle variété parmi les cent chefs-d'œuvre de ce Raphaël musical! *Don Juan*, le *Requiem*, *la Flûte enchantée*, *Cosi fan tutte!* La richesse de coloris de ce chœur de *Cosi fan tutte* évoque le souvenir d'un certain paysage vénitien : Une forêt, peuplée de couples amoureux; ils se cherchent dans le crépuscule, ils avancent sur la pointe des pieds; soupirs d'inquiétude et d'amour, duos d'une grâce exquise, sous les bocages mystérieux où les chants du rossignol s'ajoutent à ceux des jeunes gens.

Cette interprétation du Chœur de *Cosi fan tutte* diffère peut-être du sujet, peu m'importe. Toujours une preuve que la musique est un langage indéfini. Étant donnée la nature de Mozart, ce chœur est bien dans le ton, dans la nuance du peintre vénitien.

Le génie aussi a ses inégalités; il cède quelquefois à

la convention ou à une lassitude. Mozart lui-même, dans plusieurs de ses concertos pour piano et orchestre, rappelle le musicien à qui la cour a *commandé* ce morceau, et alors il subit l'influence de son milieu.

Dans le *Concerto en ré mineur* de Mozart, le thème revient au moins vingt fois; le rythme seul change et parvient à modifier ce chant trop enfantin. L'orchestre le reprend; il semble alors tout différent, mais sur le piano c'est un air de bébé. Il n'y a que la romance à trois notes de Rousseau qui soit moins compliquée : *Que le jour me dure!*

Je ne veux pas médire de cette simplicité homérique chère aux plus grands esprits. Dans le siècle raffiné, dans la société princière où vivait Mozart, on s'est mis tout à coup à aimer les chaumières, les laiteries. La satiété des pompes royales amenait par réaction ce retour au goût champêtre. Trianon en établit la mode, Mozart l'a suivie; simplicité un peu cherchée, voulue, artificielle.

Dans la plupart de ses sonates, l'empreinte du XVIIIe siècle se retrouve, comme sur un joli vase de Sèvres. Le motif, malgré son charme, garde la physionomie, je dirai le costume de son temps, et l'on est obligé d'avouer qu'il a vieilli. Quel blasphème que ce mot! Bien entendu il s'agit de compositions de salon.

Pourtant, je mets au rang des plus belles symphonies de Mozart sa *Fantaisie et Sonate en ut mineur*. J'en parle ailleurs. Edgar Quinet l'aimait tant!

Si charmante que soit une mélodie, elle manque de

fraîcheur si elle n'est pas *inspirée*. Cela se reconnaît bien vite. *Don Juan*, la *Flûte enchantée*, *Cosi fan tutte* n'ont pas été *imposés*; les *Symphonies* non plus.

Lulli, Rameau, le divin Gluck, ont parfois une ressemblance de famille entre eux, rien que par ces petits airs qui gardent le cachet de leur siècle; ce qui n'empêche pas Gluck d'être un Sophocle musical.

Rien de semblable chez Beethoven. Il représente l'esprit nouveau. Il a rompu avec le vieux passé; il ne subit pas l'influence du temps et des milieux. N'est-ce pas à lui que s'applique le mot : « Il est la voix de l'Éternel. » Il ne sacrifie pas à la mode, au goût du jour; son génie solitaire ne s'inspire que de lui-même; c'est dans la nature qu'il puise ses créations.

Aussi, le Titan de la musique ne vieillira jamais; il domine les temps. C'est à nous de gravir les hauteurs pour l'envisager sous toutes ses faces. Pour moi, je crois être arrivé à cet échelon, où la familiarité s'établit entre un génie aimé et le plus humble esprit.

XXVI

SYMPHONIE EN RÉ, DE MOZART

L'*Andante* de la *Symphonie en ré majeur* de Mozart confirme cette vérité : Mozart est le Raphaël de la musique. « Chaque trait est la ligne de la beauté », la grâce souriante, adorable.

Constatons ceci : la marque infaillible à laquelle on reconnaît la musique des maîtres c'est le sillon lumineux qu'elle laisse derrière elle et qui nous permet de la suivre. On ne s'enfonce pas dans la nuit, on ne marche pas derrière une ombre, un fantôme. On est entraîné dans le sillage lumineux du navire, on ne le perd pas de vue.

Puisque l'analyse musicale n'est possible que par voie d'images, j'ajoute que les grands maîtres de la musique tracent des sentiers dans leur forêt vierge. On n'est pas égaré au milieu de broussailles et de lianes, dans un fouillis inextricable; on peut jouir de l'ombrage, de la lumière, de la merveille des fleurs; l'air circule librement.

La *Symphonie* de Mozart en *ré majeur* très dramatique, commence comme un opéra, et trahit une intention de mise en scène; cela est clairement indiqué dans l'*Allegro* par les passages qui rappellent les airs de Papageno dans la *Flûte enchantée*.

Les moindres phrases de cette *Symphonie* ont été exploitées pendant cent ans par toute une lignée de musiciens; elle n'a rien de rococo, point de cachet du XVIIIe siècle. C'est très original et très doux. A chaque instant on se dit : « J'ai entendu ceci dans tel opéra, dans telle symphonie. » Ainsi chaque figure de Raphaël sert de modèle depuis trois siècles soit pour l'attitude, soit pour l'expression.

XXVII

L'ESPRIT POSITIVISTE EN MUSIQUE

L'esprit positiviste qui souffle sur le monde explique la faveur dont jouissent certains compositeurs allemands contemporains. Le vent d'outre-Rhin nous amène beaucoup trop de ces nuées grises. Métaphysique fastidieuse qui entasse obscurités sur obscurités dans les livres aussi bien que dans les symphonies.

Une école pédantesque nous a valu en musique des œuvres ternes, arides, comme ces thèses philosophiques qui finissent par échouer silencieusement sur l'étalage des quais. Mais comment se défendre d'un traité scolastique musical, s'il est exécuté au Conservatoire? Il nous paraîtra d'autant plus monotone, incolore, qu'il prend la place de maint chef-d'œuvre français.

On me répond : Pas d'étroitesse d'esprit. — D'accord; mais je vais entendre de la musique, non pour faire preuve d'impartialité ou de magnanimité politique; j'y

vais pour retremper mon âme dans des flots d'harmonie, et cette composition scientifique me refuse même une goutte musicale. Absence complète d'inspiration, de sentiment ; on écoute et l'on n'entend que des sons ; la pensée flotte au hasard. On pourrait écrire indéfiniment des morceaux de cette facture, couvrir d'innombrables feuilles de papier de notes, les faire jouer à un merveilleux orchestre comme celui du Conservatoire ou de l'Opéra ; pourtant ce ne sera jamais qu'un brouillard musical.

Oui, l'insupportable pédantisme d'outre-Rhin qui, envahit depuis quelques années nos *Revues*, déforme aussi le caractère de la musique. Plus de mélodies, plus d'harmonies émues ; la tête seule travaille à des combinaisons de sons, le cœur n'y est pour rien. Comment s'expliquer la défaveur de la mélodie ? Il est vrai qu'elle doit faire défaut à des âmes sèches. La prétention de remplacer le sentiment par la science, devait nécessairement avoir son contre-coup dans le monde des sons harmonieux.

Exclure l'idéal, exclure le sentiment de la musique comme des opérations de l'intelligence, cette méthode a prévalu dans l'école positiviste. Une mélodie suave finira par sembler aussi ridicule que la notion de l'immortalité de l'âme. Que sert d'avoir aboli le sentiment religieux ? Ce n'est pas assez ; étouffez aussi en musique la sensibilité, l'accord harmonieux, cette autre superstition. Le calcul rigoureux, le chiffre sacramentel, voilà pour remplacer l'inspiration mélodique. Une

machine américaine à incubation artificielle produira prochainement des symphonies positivistes. Le procédé automatique pourra créér ainsi des opéras de science pure. Esprit *fin de siècle*, tu seras satisfait!

Oui, pour faire du nouveau, on construira laborieusement des théorèmes d'accords, des démonstrations de fugues, des développements mathématiques de gammes ascendantes ou descendantes, des renversements d'intervalles, des combinaisons de gammes chromatiques symétriquement agencées. On arrivera ainsi à l'exacte réalité, à l'imitation de sons réels : grincements d'une porte rouillée, d'une meule, d'une pierre à aiguiser, d'une scie, d'une roue de moulin, d'un ressort de pendule décroché et autres harmonies de ce genre. Sans compter les ressources que nous offrent les voix des quadrupèdes.

Beethoven a introduit à la fin de *la Pastorale* la note du coucou et de la caille. Reste la faune entière, tout ce qui mugit, bêle, hurle, aboie, siffle, crie, glapit, rugit, brait, grogne, murmure, miaule, chevrote, tout, excepté la voix humaine, le chant.

Ah! l'on est heureux d'être peuple par l'instinct, de ne rien comprendre à ces hautes spéculations scientifiques, et d'aimer tout simplement la belle et bonne musique.

Laissons-les dire dans leur langage étonnant : la musique subit une évolution.

C'est comme si l'on disait : l'évolution d'une fraîche source disparue. Où est-elle?

Là où coulait un beau torrent, vous ne voyez plus que les pierrailles d'une ravine desséchée. Qu'est devenue l'onde pure où les truites foisonnent? Et les rives émaillées de fleurs? Une eau stagnante la remplace. Voilà l'évolution de la source.

Plus bas un bourbier où les grenouilles coassent; leur chant monotone, méthodique, remplace les aériennes mélodies des créatures ailées qui venaient se désaltérer au clair ruisseau.

Et cette autre prétention, de vouloir réglementer l'inspiration par ce qu'on nomme depuis peu *Leitmotiv*, motif conducteur? L'inspiration existe ou n'existe pas. Là où elle manque, vous avez beau déguiser par des mots érudits la pauvreté d'invention, ou l'indigence absolue.

Certains compositeurs modernes remplacent par des systèmes l'inspiration qu'ils n'ont pas. Ces fameux *Leitmotive*, qu'on invoque prétentieusement à la suite de Wagner, ni Beethoven, ni Mozart n'en ont eu besoin pour créer des chefs-d'œuvre. Ils étaient eux-mêmes la source intarissable de mélodies, de riches harmonies; ils n'avaient pas besoin de faire revenir indéfiniment une pauvre petite phrase musicale trouvée par aventure, et exploitée comme une bonne fortune sous un titre pédant. Pour dissimuler cette indigence de l'inspiration on entasse difficultés sur difficultés, on déguise sous l'arrangement le plus savant, et par les combinaisons

les plus extraordinaires une très petite idée musicale et l'on pense avoir créé du nouveau, de l'inattendu. Hélas! la mélodie reste absente, elle a fui à tire d'aile.

Une riche nature n'a pas besoin de ces artifices.

Quelle fausse conception de l'art musical que de le faire dépendre de la science d'instrumentation! Une aveugle infatuation frapperait les débutants qui se croiraient de grands musiciens parce qu'ils possèdent la grammaire, la syntaxe ou plutôt les mathématiques musicales! Un mathématicien même qui se borne à de stériles démonstrations d'algèbre ou de calcul différentiel, pourra, comme professeur, rendre des services à l'enseignement, mais si l'inspiration de l'inventeur lui manque il ne saurait créer lui-même, un mécanisme quelconque, il n'enrichira ni le domaine de la science, ni l'industrie par une découverte utile ou lucrative.

Eh bien, beaucoup de très jeunes compositeurs en sont là. Ils s'obstinent à *écrire* des opéras, des symphonies. Il faut en musique autre chose que de l'encre et de l'algèbre.

Il faut, avec le don de l'inspiration, une âme éprise de l'idéal, beaucoup d'imagination dans l'esprit, et un sentiment profond dans le cœur.

Mais se figurer qu'on *écrira* une symphonie ou un opéra rien qu'avec une savante combinaison de notes, avec des phrases construites par le contre-point et la basse générale, c'est préparer une amère déception aux auditeurs et la ruine des directeurs.

En écoutant la musique on éprouve des sensations semblables à celles d'une promenade à travers une contrée pittoresque ou une lande stérile. Si le sentier vous conduit sous de beaux ombrages, aux bords de frais ruisseaux, en face de sites enchanteurs, vous avancez non seulement sans fatigue, mais avec un ravissement qui n'est troublé que par la crainte d'approcher du terme de cette promenade si variée! Tant de détails délicieux et un si grandiose ensemble vous révèlent une nature magnifique, inépuisable dans les surprises qu'elle nous réserve. Mais quelle corvée si le sentier parcourt des plaines arides, des steppes où ne croissent que les ronces, les ajoncs, où le vent hurle, où le soleil darde ses feux sur des collines de sable, des monticules nus, pelés, sans trace de végétation, sans une fleurette, sans un arbuste, sans montagnes à l'horizon : un désert!

Voilà exactement l'impression que nous causent certaines œuvres avides, prétentieuses, mortellement ennuyeuses.

Non, ce n'est plus de la musique celle qui nous désespère et nous fatigue, nous qui lui demandons l'oubli des peines, le baume aux blessures, la fraîcheur après les suffocations de la souffrance.

L'adorable musique de *Roméo et Juliette* et la musique de *Faust* est d'un maître moderne pourtant! Toujours jeune et belle. Son extrême popularité ne lui a pas valu une ride.

XXVIII

LES INVISIBLES DE PLATON

On ne peut imaginer sans l'avoir éprouvé ce bonheur mystérieux que donne la possession d'un trésor de mélodies et d'harmonies, amassé par le souvenir et qu'on retrouve à l'heure du recueillement. Quand tout vous accable, si la vulgarité ou la malignité humaine troublent une sérénité difficilement acquise, on se dit : Mes consolatrices, mes bienfaitrices sont là! Elles me tiennent lieu d'affections; leur voix douce et grave est la seule que je veuille écouter. Qu'importent les accents durs ou persifleurs qui blessent les oreilles délicates! J'entends chanter au dedans cette harmonie divine; elle semble douée d'une personnalité; véritablement on pourrait l'appeler : *Une seconde âme*.

Ces chœurs célestes, invisibles, soutiennent le cœur défaillant; même quand ils se taisent pendant le labeur

quotidien, on se dit : Ils sont là ! Le soir venu, le silence établi autour de moi, j'aurai ma fête.

Que la science raille le surnaturel ! Ces *Invisibles* dont parlait Platon, que nul instrument d'optique, de chimie ne pourrait saisir, plus éthérés que les sons de l'air et que j'entends si distinctement, c'est là aussi du surnaturel.

Chose plaisante à constater : la passion musicale éveille en nous des instincts de propriété. Cette délicieuse mélodie, ces chœurs d'instrumentation si puissante, cette belle œuvre entrevue un moment, on veut l'acquérir. Oui, se rendre maître de ces trésors d'harmonie, les transporter chez soi, leur ériger une chapelle, et là, dans cet abri, se plonger dans la contemplation des richesses amoncelées et, à chaque nouvelle acquisition, faire l'inventaire de ses propriétés.

XXIX

SYMPHONIE EN SI BÉMOL, DE SCHUMANN

Je scandaliserai les nombreux admirateurs de Schumann si je dis que sa *Symphonie en si bémol* m'a laissé absolument insensible, malgré mon désir sincère de l'admirer, d'ajouter un trésor musical de plus à tant d'autres. J'avais pourtant résolu de vaincre tout préjugé et j'ai écouté de toute mon âme. En vain ! Je me sentais de glace. Bientôt l'ennui m'a saisi. L'ennui ! Quel mot lorsqu'il s'agit de la divine langue des beaux sons !

La *Deuxième Symphonie en ré majeur*, de Brahms, produit sur moi absolument le même effet. Œuvre grise, morose, vide.

Si la science ou plutôt le pédantisme veut forcer les sons à exprimer ce qu'ils ne peuvent rendre, si tout est calcul, ces combinaisons savantes n'attesteront que l'impuissance. Comment contester la valeur scientifique de ces sortes d'ouvrages? Je la leur reproche ; il y a excès.

Je ne pense pas que le public en masse, le commun des mortels, tienne beaucoup aux tables de logarithmes en musique.

Sauf la *Polonaise*, dans la troisième partie de la Symphonie de Schumann, rien ne trouble la savante monotonie. Il est vrai que le hautbois et la flûte l'animent de leurs voix aériennes : c'est le chant, le vol gracieux de deux alouettes qui se poursuivent dans la brume.

J'ai voulu entendre une seconde fois cette même symphonie. Eh bien, non! Impossible de m'assimiler cette musique. Une sonorité puissante, de beaux accords, et, ce qui est déjà beaucoup, point de sons discordants, ce procédé fort à la mode pour remplacer l'originalité ; une orchestration superbe et à grands effets, mais rien pour le cœur; rien qui fasse penser. C'est ma faute sans doute, c'est un idiome que je ne comprends pas.

Il en est peut-être de certaines musiques comme des langues dérivées; celles qui se rattachent à une origine commune nous sont plus accessibles. Les races latines entendront mieux les idiomes qui remontent par filiation aux Aryas, tandis que les idiomes touraniens sont intelligibles seulement aux descendants des Huns. Concluons hardiment que les disciples de Beethoven adorent Indra et que les dissidents ont le culte des dieux d'Attila.

Non seulement les idées musicales de cette école m'échappent, mais je n'y vois pas même un dessin. Ces lignes brisées ne se joignent pas, les phrases ont l'air de

pièces rapportées, soudées ensemble tant bien que mal. Rien ne sépare un *Andante* d'un *Allegretto*; tout est emmêlé, sans points ni virgules, comme dans les manuscrits du Moyen âge qu'on déchiffre si péniblement faute de ponctuation et de majuscules. Après une marche solennelle, une valse tourbillonnante. La troisième partie de cette Symphonie commence très brillamment, mais l'éclat ne se soutient pas. Je reconnais çà et là quelques réminiscences de chefs-d'œuvre sciemment défigurés comme pour en faire perdre la trace et déguiser l'emprunt.

L'exécution me semble d'une extrême difficulté; peut-être est-ce l'attrait auquel vise le compositeur moderne. Tout est prétentieux, alambiqué jusque dans le rythme, à tel point que l'admirable orchestre du Conservatoire a l'air, par moments, de ne pas aller en mesure.

XXX

HERCULANUM, DE FÉLICIEN DAVID

Félicien David succède à Schumann, et sa musique chaude, colorée, rayonne de grâce et de clarté. J'entends pour la première fois ces fragments d'*Herculanum*, et déjà, au début, mon oreille est charmée, mon cœur attendri. Ignorant que je suis! je n'aime que les beaux accords, les mélodies suaves; la science musicale ne me touche pas.

Ici, c'est toute une guirlande d'accords harmonieux, des gerbes de mélodie, une pluie de fleurs qui retombe sur des flots transparents, lumineux. Je sens dans Félicien David une très grande sympathie humaine, au lieu du *subjectif* et de l'*objectif* métaphysique. Me voilà réconforté, électrisé, puis doucement bercé par le *Pas des Grâces*.

Le *Chœur des Chrétiens*, avec l'écho lointain, le double chœur répété derrière la scène, est d'un effet si

mystérieux ! Après la prière ascétique qui monte du fond des catacombes, quelle heureuse diversion que ce *Pas des Grâces*, si original, dans son exquise simplicité ! Cela n'est pas cherché, voulu, c'est le trait du génie.

Le chœur *Gloire à Bacchus* conserve bien sa couleur locale ; il retentit sur les monts, dans les bois d'oliviers, où se célèbrent les fêtes dionysiaques.

XXXI

CARNAVAL ROMAIN, DE BERLIOZ

Que d'œuvres aimées dont je ne puis parler! Berlioz, surtout, demanderait un chapitre à part. Son *Enfance du Christ* est commentée par Edgar Quinet dans les *Lettres d'Exil* [1].

Un mot sur le *Carnaval romain* de Berlioz. C'est une belle œuvre d'imagination. Elle a une grande puissance d'évocation et peint avec beaucoup d'originalité, le double caractère de la ville éternelle : le passé mort, représenté par la Campagne romaine, et les joyeuses fêtes de Carnaval. La voie sacrée des tombeaux se déroule dans la plaine grise bornée par les monts Albains; du haut des collines descendent à la file les paysannes romaines; le chant des Pifferari anime la solitude mortelle de cette région ensevelie dans un silence sépulcral. L'éclat de la pourpre et de dorures dans le costume chamarré des belles Transtéverines, le gai soleil d'Italie brillent dans cette musique, imitative s'il en fut.

1. Lettre à M. Bernard Lavergne, 3 avril 1855, t. I, p. 217.

XXXII

TCHAIKOWSKY. — LISTZ. — RAFF

Un morceau de Tchaikowsky, inspiré par les chants nationaux, exhale la plainte du vent à travers les steppes et le gémissement de la servitude d'un peuple mort-né.

Dans la composition de Listz, *Rhapsodie hongroise*, on voit aussi deux pensées, un chant national, puis des effets d'écho. Je ne m'arrête pas aux tours de force de l'exécution ; le ballet, la maëstria d'une Taglioni peuvent seuls entrer en parallèle avec les prouesses du pianiste.

Je constate, en passant, la beauté d'une symphonie de Raff entendue au Conservatoire : La *Forêt*. Pourquoi ce titre? Je n'ai pas la sensation d'une musique sous les arbres. *La Rêverie*, voilà je crois le titre qui conviendrait à cette symphonie; d'ailleurs c'est la seconde partie seulement qui a été exécutée. Pas de mélodies, mais un agencement très harmonieux de beaux sons.

Le morceau suivant de Raff, intitulé *Danse des Dryades*, rappelle la manière aérienne de Mendelssohn.

XXXIII

SUPER FLUMINA, DE GOUNOD

Le chœur de Gounod *Super flumina* est très émouvant. Ces lamentations mélodieuses peuvent s'appliquer à d'autres Exodes que ceux d'Israël; le caractère de ce morceau n'est pas seulement biblique, mais patriotique. Ce sont les proscrits sur la terre étrangère qui aspirent à la Patrie et qui lui portent le plus grand des sacrifices : l'immolation personnelle pour rester fidèles au droit, à la liberté.

Voilà ce que Gounod a exprimé par ses magnificences d'harmonies. Il nous a fait revivre aujourd'hui vingt ans d'exil, 1851-1870.

XXXIV

MARCHE DE LOHENGRIN
CHŒUR DES PÈLERINS DE TANNHAUSER

Mes remarques sur la *Symphonie en si bémol* de Schumann et celle en *ré* de Brahms ne sont pas du tout un parti pris contre les compositeurs contemporains allemands. Pourquoi le *Chœur des Bohémiens* de Schumann nous semble-t-il si charmant?

C'est surtout la *Marche religieuse* de Lohengrin qui nous donne une haute leçon d'impartialité, d'équité. On est si heureux de pouvoir admirer même un adversaire et d'élargir l'horizon musical!

Cette Marche de *Lohengrin* est un éblouissement. Les mots d'enthousiasme vont me manquer pour parler du *Prélude* et du *Chœur des fiançailles*.

Oui, ce gallophobe mérite pour ce sublime chœur la glorification due au génie. *Lohengrin* est véritablement une création qui ne procède de personne, on n'y retrouve aucune réminiscence.

J'ajoute que les imitateurs de Wagner n'arriveront jamais à s'en inspirer. Les fanfares héroïques de la *Marche du Sacre*, de Meyerbeer, les fanfares des immortels finales de Beethoven sont égalées par ce début magnifique, tumultueux, vainqueur, et aussi par la puissance d'harmonie, par l'éclat fulgurant qui vous transportent sur les sommets de l'art.

Puis commence un Chœur de femmes, aimable et doux, extrêmement émouvant.

Le récit et le *Chœur des Pèlerins* de *Tannhaüser* est si grandiose qu'on voudrait entendre l'œuvre entière. L'accompagnement de l'orchestre est encore plus beau que le Chœur.

Ici les larmes sont plus qu'un attendrissement musical. Je sens un préjugé vaincu, une chaîne de superstition rompue. Ma haine patriotique reste entière, et aussi mon impatience contre le charlatanisme et le fétichisme de cette *Musique de l'avenir*; mais je ne veux pas transporter le champ de bataille dans les plaines éthérées, dans les sphères d'harmonie ou résonnent ces chœurs célestes. Au-dessus des inimitiés entre vainqueurs et vaincus destinés à s'exterminer encore dans des guerres sanglantes, plane l'ange de la réconciliation, la Musique. Elle tend la palme à la victoire morale, au peuple qui a le mieux réalisé les lois de justice et d'humanité.

J'ignore absolument le *libretto* de *Tannhaüser*; le *Chœur des Pèlerins* me pénètre aussi de toutes sortes

de pensées consolantes et de promesses d'avenir. Je ne sais si les préoccupations patriotiques de l'heure présente fortifiaient en moi cette disposition d'esprit; mais j'entendais des voix lointaines... oh! bien lointaines, des adversaires réconciliés dans la paix, dans la lumière. Je les entrevoyais, à une immense distance de leur point de départ actuel, gémissant au souvenir des luttes fratricides qui ont ensanglanté pendant des siècles les nations voisines, et célébrant leur réconciliation dans la fraternité, dans la liberté, ne comprennant plus la cause des antiques dissensions; supérieurs de cœur et d'esprit à ce qu'ils furent.

Avenir tellement éloigné qu'il rentre dans la région des brumes. Pourtant ni impossible, ni improbable, si l'on pense que les aimables Parisiens, les auditeurs de ce concert, ont vécu, à l'âge de pierre dans les cavernes, tant soit peu anthropophages.

Oui, ce sublime *Chœur des Pèlerins* marche vers l'avenir. Il y a dans ce chant un caractère neuf, robuste, une assurance souveraine, une certitude tranquille de la civilisation, victoire de l'équité sur la discorde et la haine.

L'accompagnement d'orchestre est d'une beauté extraordinaire, avec des combinaisons d'harmonie si riches, si inattendues, que l'ensemble ne rappelle aucune autre tentative musicale de ce genre.

En écoutant ce chant étrange, et en songeant tout à coup où nous en sommes, par quelles luttes, par quel fleuve de sang il faudra atteindre cet avenir, on a le cœur serré dans un étau.

Encore une fois, il y a au bout la promesse d'une humanité meilleure. Nous ne la verrons pas ; nos arrière-petits-fils non plus, mais nous la pressentons dans cette *Marche des Pèlerins.*

C'est là du moins ce que cette musique m'a dit.

XXXV

LA PSYCHÉ, D'AMBROISE THOMAS

La *Psyché* d'Ambroise Thomas est sa plus gracieuse œuvre. Elle lui a été certainement inspirée par les fresques de Raphaël; le style si pur des mélodies est d'un dessin raphaëlique.

Madame Krauss rehausse la valeur de cette musique par un art exquis, avec une puissance d'émotion infinie.

Dans toute cette œuvre d'Ambroise Thomas on ne trouverait pas une seule phrase insignifiante.

L'Introduction symphonique est un charme d'harmonie; le *Chœur des nymphes* très original. Il y a là un final *pizzicato* avec des effets d'écho d'une fraîcheur délicieuse.

Après le récitatif suivi de la suave romance du Sommeil, écoutez cette poétique invocation, *la Nuit*! Madame Krauss met dans ce chant une passion contenue, une profondeur de sentiment incomparables. Et

dans la scène de l'extase, quelle artiste inspirée! Cette scène que Raphaël seul a osé peindre, elle la fait sentir par son chant expressif, délicatement nuancé. Sa voix expire dans un souffle de bonheur mystérieux. Ah! c'est toujours la grande cantatrice! Elle n'a rien perdu; en elle vibre encore le noble amour de Valentine, la passion délirante de Sélika, la poésie douloureuse de Sapho.

Les Chœurs derrière la scène sont d'un effet ravissant. La *Bacchanale* par laquelle on a terminé ces divers fragments est admirablement mouvementée.

On est tout près d'affirmer que *Psyché* est le chef-d'œuvre d'Ambroise Thomas.

XXXVI

CONCERTO, DE HÆNDEL

Je ne dirai qu'un mot des fragments du *Concerto* pour orchestre de Hændel; il prouverait, à lui seul, qu'il y a deux sortes de musiques, l'une qui touche le cœur, l'autre qui charme l'esprit. Le *Largo* est une succession de superbes accords, sur lesquels se dessinent les variations, les arabesques les plus ingénieuses. Aucune pensée. Un chant d'oiseau. Le génie prodigieux de Hændel lui fait trouver des combinaisons musicales, des ornementations sur un fond d'orchestration magnifique. Il en résulte des effets surprenants, inattendus, toujours charmants.

Les transformations diverses que le chimiste fait subir à un corps simple, Hændel les obtient d'un accord primordial.

Puis les instruments si divers, qui répètent le motif et le varient, la perfection des exécutants, augmentent la beauté de l'ensemble.

En général, c'est un chant très enfantin, sur lequel l'art du grand musicien plaque des accords savamment combinés ; il les développe avec toutes les modifications de tonalité et de rythme que ce chant comporte. Ainsi du *Concerto* dont j'entends le fragment. Le thème est d'une simplicité homérique, et de ce chant rudimentaire Hændel tire des modulations étonnantes.

Il y a, entre autres, un passage, cantilène naïve, telle que le berger d'un pays inculte, dans des landes mornes, pourrait en inventer ; un de ces airs qu'on trouve dans les recueils de musique populaire de toutes les contrées, plainte de l'âme à demi endormie et qui tient autant du gazouillement de l'oiseau que de la voix humaine.

Naturellement c'est la flûte et le hautbois qui font retentir, comme en pleine forêt, ces notes mélancoliques. C'est un chant *senti*, ce n'est pas une idée musicale. Un son charmant, rien de plus. La musique des anciens n'était assurément pas autre chose. Hændel, dans le chant, est avec Gluck, celui qui se rapproche le plus des anciens. Musique faite pour charmer l'oreille, bercer l'âme ; point de sous-entendus dans l'inspiration mélodique. Hændel rappellerait encore mieux l'antiquité, s'il n'était revêtu des costumes de son époque : Je le répète : il donne à l'orchestration une pompe royale qui fait qu'on le reconnaît entre tous.

Comment s'étonner s'il y a des musiques absolument différentes? En peinture, est-il possible d'imaginer des contrastes plus grands qu'entre Michel-Ange et Van Eyck, Raphaël et Hemling?

Mozart et Hændel sont tout aussi éloignés l'un de l'autre.

Trop de comparaisons, trop de peintres! — Que voulez-vous? j'arrive ainsi à mieux comprendre. J'essaie de débrouiller mes idées comme je peux.

XXXVII

OUVERTURE DE CORIOLAN, DE BEETHOVEN

L'ouverture de *Coriolan* de Beethoven peint d'une manière très éloquente un fait historique, parce que l'esprit est guidé par le titre. On entend le dialogue des femmes romaines suppliantes et de l'inflexible guerrier. La dureté de ses refus, la majesté de son attitude, le tumulte des camps et la plainte des matrones agenouillées, cela est sobrement mais fortement indiqué.

Tout à coup une voix s'élève, bien différente des autres; c'est la mère prosternée devant le fils. Elle le conjure de ne pas transgresser la loi. Il est sur le point de marcher contre Rome. Elle l'adjure, elle l'implore. C'est la voix de la tendresse maternelle, mais c'est aussi la voix de la patrie.

Réussira-t-elle à fléchir ce cœur orgueilleux, endurci? Oui, elle dompte le fils altier, le citoyen rebelle. On assiste au combat d'orgueil du victorieux courroucé;

l'attendrissement le gagne. Un murmure confus, mêlé de larmes magnanimes, termine cette lutte pathétique, et la musique devient si expressive qu'on entend distinctement dans les notes finales des hautbois et des violons, ces mots : « Je pardonne ! Mère, c'est toi qui as vaincu. »

Entendre dans un même concert Beethoven, Hændel, Félicien David !

« C'est si beau de vivre cent vies en une seule ! » s'écriait un jour Beethoven dans une heure d'enthousiasme. Ce mot me revient ici.

XXXVIII

LES RUINES D'ATHÈNES, DE BEETHOVEN

Les *Ruines d'Athènes* de Beethoven nous rappellent ceci : Il n'y a pas de frontières pour les grands hommes. Ils suppriment les barrières artificielles ; ils dépassent la vie et planent au-dessus des temps.

Les *Ruines d'Athènes* sont-elles d'un Viennois, d'un Flamand? Est-ce un Autrichien qui a écrit *Don Juan*? L'auteur des *Huguenots* et de l'*Africaine* est-il Juif? Et Gluck est-il né sous le ciel attique?

Ces hommes de génie ont atteint des hauteurs où cessent les divisions géographiques et politiques.

Mais revenons aux *Ruines d'Athènes*. Justement, je corrige les épreuves du *Voyage en Grèce* (1829) ; c'est comme un texte de la musique.

Quelle puissance de réalité dans l'intuition du génie! Sans avoir été sur les lieux, à une époque où l'on n'était pas au courant des moindres détails sur les contrées

éloignées, Beethoven, bourgeois de Vienne, a senti et décrit les *Ruines d'Athènes* comme un héros philhellène, comme un poète, et bien avant l'année, où cette cause sacrée passionnait Edgar Quinet.

Pour caractériser un peuple, un pays, avec une telle fidélité, une couleur locale si juste, il faut être inspiré par un sentiment profondément humain. La pitié, l'enthousiasme pour l'indépendance des Grecs, faisaient tressaillir tous les cœurs, de 1821 à 1829. On respirait dans l'air cette noble sympathie pour les peuples opprimés qui veulent revivre. La grande âme de Beethoven en était pénétrée. Aussi a-t-il admirablement dépeint la tristesse, la mélancolie des ruines, la monotonie désolante de ces vallées brûlées, dévastées, les horreurs de la captivité, la nostalgie, la douleur de l'esclave, la barbarie turque, la plainte de cette pauvre Grèce qui aspire à l'avenir et se souvient du passé.

Le duo de la jeune Grecque et du jeune Palikare, leur refrain brisé, comme un vague espoir :

Viens, viens, liberté!

Puis le sauvage *Chœur des Derviches*, chanté avec une admirable énergie ; puis la *Marche turque*, l'invocation à *Allah*, après l'invocation à Apollon, que tout cela est superbe! Ici, le miracle de l'art, c'est de transformer la cacophonie en harmonie. Il n'est donné qu'à un Beethoven de la créer avec des sons discordants, sans chercher les effets criards qui vous déchirent le tympan. Comme il a su tirer parti de la barbarie, de la

fougue sauvage, indisciplinée, fanatique! Encore une fois, il a transformé tout cela en superbes résonnances harmoniques.

Ce qui ajoute un grand prix à ces concerts du Conservatoire, c'est qu'ils vous donnent le sentiment de la perfection. Pendant deux heures vous apprenez la valeur de ce mot, de cette chose vainement cherchée sur la terre. Quelle intelligence, quelle âme dans chacun de ces instruments! Une délicatesse infinie et une énergie extrême. Et quel ensemble! Les cent instruments divers ne forment qu'un seul instrument, une seule âme. Chacun de ces virtuoses tient à honneur de rivaliser de talent dans cette joûte de l'art, dans cette fête olympienne du monde moderne.

A mon admiration pour le génie des maîtres et pour la perfection désespérante de l'orchestre, se joint un sentiment tout particulier : le respect du travail qui a rendu cette perfection possible. Que d'efforts répétés, accumulés pendant des années! Que d'heures consacrées, en une seule journée, à vaincre les difficultés d'un seul passage et à s'en rendre maître! Additionnez ces passages difficiles, dans un seul morceau, multipliez par le total des œuvres musicales, et dites si vous n'êtes pas pénétré de respect pour le travail en soi, indépendamment du résultat merveilleux.

Le virtuose accompli de l'orchestre, l'artiste de premier ordre sur la scène, qui réalisent fidèlement la pensée du compositeur, me font comprendre toute la dis-

tance qu'il y a entre la théorie et l'acte. Le grand virtuose donne une réalité au rêve, un corps à l'idée. Que deviendrait sans lui le génie du Maître? L'œuvre resterait à l'état de pur esprit, enfouie dans une partition dont le commun des mortels ne saurait déchiffrer la beauté dans ses plus délicates nuances.

Ceci est vrai surtout pour le chant vocal. Un grand chanteur seul saura faire valoir certaine mélodie, telle que le génie du compositeur l'a conçue. Médiocrement interprétée, elle semblera dépourvue d'attraits. Qui oserait déchiffrer l'œuvre d'un Maître avant de l'avoir entendu exécuter? Lire à livre ouvert, observer la mesure, le métronome, ce n'est pas tout. Le rythme musical, le génie du compositeur, voilà ce que la partition ne me dira jamais, voilà ce que de grands artistes seuls peuvent révéler.

En sera-t-il de même un jour des hautes vérités de l'esprit humain? Seront-elles mises en action par les hommes, ou resteront-elles uniquement dans les livres? Ce jour-là seulement le grand cœur des hommes de génie, des penseurs, sera consolé, comme ont dû l'être un Beethoven, un Mozart, en se voyant interprétés avec vérité.

XXXIX

OUVERTURE DE FIDELIO, DE BEETHOVEN

L'ouverture de *Fidelio* me semble aussi belle que les Symphonies de Beethoven (je parle du n° 3 en *ut* majeur). Elle a enthousiasmé la salle entière; on a réussi à la faire bisser et j'ai eu le bonheur de l'entendre deux fois.

Quelle jeunesse immortelle dans ce chef-d'œuvre! Dans cent ans comme aujourd'hui, sa beauté sera la même. Je ne connais pas le sujet de *Fidelio*. Le grand proscrit me dit un jour, en me montrant un autre vieux proscrit : « Il ressemble à un des prisonniers dans *Fidelio*. » Sur cette simple parole, il y a trente ans, j'ai suivi tout à l'heure le développement de l'idée : l'infortune de la captivité, les gémissements, les rares lueurs d'espoir. Puis, au fond du noir cachot, des pas qui annoncent la délivrance. Enfin les fanfares de la victoire, la liberté!

Écoutez seulement : cette Ouverture décrit bien tout cela, constance dans l'adversité, piété, héroïsme.

Il y a là comme un récit des nobles actes qui ont amené la dure épreuve, qui ont précipité le prisonnier dans l'infortune.

Ce qui me déroute, ce sont les passages *sotto voce*, un peu avant le triomphe final. Mais ne demandons pas au musicien la logique du philosophe. Souvent il se préoccupe, comme le peintre, uniquement de l'effet ; il sacrifie le vraisemblable à l'éclat. Tel passage sombre, défaillant, n'aura parfois d'autre raison d'être que de faire ressortir la vie et la puissance harmonique.

Cette trompette qui présage la délivrance, ce clairon de la victoire précède un chant sublime et vient couronner une succession de mélodies admirables.

C'est une grande paix que de pouvoir se dire : Un temps viendra où les intelligences, élevées à un niveau supérieur, comprendront les génies méconnus aujourd'hui, comme Beethoven le fut pendant sa vie et longtemps après sa mort. Beethoven popularisé chez nous par les concerts Pasdeloup, Colonne et Lamoureux, est un de ceux qui communiquent la santé morale, le rajeunissement d'esprit, la noblesse des pensées, ne fût-ce que pendant deux heures le dimanche.

N'est-ce pas assez pour le bénir?

XL

LE ROI ÉTIENNE, DE BEETHOVEN

Quelle variété dans l'œuvre de Beethoven! Une encyclopédie ne renferme pas des sujets plus variés.

Le concert Colonne nous réservait une délicieuse surprise par deux fragments du *Roi Etienne*, exécutés, je crois, pour la première fois à Paris. Le catalogue désigne cette œuvre sous le numéro 117. Beethoven l'a composée pour l'inauguration du théâtre de Pesth en 1812; les paroles sont de A. Kotzebue. Il met en scène Etienne Ier, fondateur de la monarchie hongroise.

La partition comprend neuf morceaux dont les plus ravissants sont l'Ouverture et le Chœur des jeunes filles; le motif est presque le même dans l'un et dans l'autre. Après un Prélude, les instruments à cordes commencent un chant angélique : c'est la candeur d'une âme d'enfant, d'un enfant de génie; inspiration si neuve et si simple! Il semble que jamais l'innocence n'a

encore trouvé des accents pareils. Le chant s'élargit, se complète par les modulations de l'orchestre.

On est heureux, on remercie cette divine musique de vous entourer d'une atmosphère de paix, de concorde universelle, car, à l'entendre, ce chant dit que tout est joie et repos sur la terre. Et cette paix nous vient d'une âme si orageuse dans tant d'autres œuvres! Ces effets sont obtenus avec si peu de moyens! Juste le contraire de ce qu'on fait aujourd'hui.

Le second morceau, le Chœur des jeunes filles qui présentent au roi Etienne sa fiancée Giselle, est adapté sur cette même mélodie jouée par l'orchestre, tandis que le chœur n'est pour ainsi dire qu'un accompagnement, une cantilène dont les paroles sont soutenues par les instruments. Cette mélodie continue ainsi par la voix des violons et avec le chant à l'unisson des jeunes filles. Jamais fleur printanière qui va s'épanouir au soleil n'a été peinte avec des couleurs plus délicates.

Après la troisième reprise faite avec tous les instruments et avec une grande force, la flûte termine le chant par un refrain d'une grâce enchanteresse.

Quant au renversement mélodique, le chant dans l'orchestre, l'accompagnement dans le chœur, il prouve que les novateurs n'ont rien innové et que Beethoven faisait déjà usage, il y a soixante-quinze ans, de ce procédé ingénieux; mais il n'en a point abusé.

XLI

SEPTUOR, DE BEETHOVEN

Le *Septuor* même, le classique *Septuor* de Beethoven n'a pu étouffer la fleur charmante, la délicieuse mélodie du *Roi Etienne*.

Je ne parlerai de cette œuvre si connue, si souvent exécutée, que pour constater ceci : le même motif est traité par Beethoven avec une variété qui touche à l'infini. En combinant quelques sons il crée une foule de motifs tous différents et pourtant toujours les mêmes. Changement de rythme, de tonalité, de dessin, voilà son art, voilà le tour de force. Combien cela fait songer! C'est une des plus étonnantes applications de la loi qui combine et transforme les éléments simples et crée la prodigieuse diversité des formes dans l'univers.

Dans l'*Andante* du *Septuor* il y a une phrase des plus élémentaires, et c'est elle qui crée une légion de

motifs : variations, scherzo, finale, tout procède de ces quelques notes qui composent le thème.

Changement de rythme, de ton, de dessin, ai-je dit? Sans doute, mais le phénomène naturel, c'est que toute cette floraison fantasque est tirée de la cellule première. Oui, c'est une merveille de voir naître d'un motif si simple un monde d'harmonies.

Le finale est un chant divin qui se termine par une phrase aimable.

Avec quel brio tous ces violons exécutent des évolutions brillantes, électrisés par l'admirable chef d'orchestre M. Edouard Colonne!

XLII

ROMANCE EN FA, DE BEETHOVEN

Un mot sur la *Romance en fa* de Beethoven. Le violon chante, pleure, gémit, sourit. Parfois les sons deviennent si ténus qu'ils n'ont plus rien de la terre, c'est un souffle qui passe sur les harpes éoliennes et en tire un soupir. On n'entend plus l'orchestre, ni le violon, mais une voix qui s'exhale dans les airs.

En écoutant ces accents étranges, on serait porté à croire que les sons, par eux-mêmes ont une existence réelle; âmes vivantes renfermées dans des corps d'ivoire ou d'ébène, de cuivre ou de bois. Elles souffrent, se plaignent, souvent elles jouissent et s'exaltent de bonheur, avec l'éloquence de la passion.

Parfois elles ont l'accent de la vertu et de l'austère raison. C'est le monde des esprits révélé à la terre sans l'intervention du surnaturel.

Fermez les yeux, pendant cette *Romance en fa* de

Beethoven, et dites si ce n'est pas un fantôme harmonieux qui exhale son amour.

La simplicité qui renferme l'infini dans le Beau et le Bien, tel est le caractère du vraie génie.

Sans doute il y a des inspirations plus suaves que celle de la *Romance en fa*; c'est le dessin d'une violette. Mais voyez les développements : dans une des variations il y a un *Staccato* si original que Beethoven y apparaît sous un jour nouveau.

Encore une fois, ce sont des êtres immatériels qui chantent et conversent avec la nature, mieux que l'oiseau, plus incorporels que les musiciens emplumés, ailés, mais avec le même gosier délicat et la même fraîcheur de voix.

Il en est de la mélodie comme du dessin : un trait pur et net est plus rare que la science de l'ombre dont on abuse de nos jours. L'ombre sert à noyer le dessin défectueux; l'indigence d'une composition musicale sera noyée par des ombres harmoniques. La mélodie, qui est le trait pur, se suffit à elle-même. Ainsi le crayon de Flaxman produit des chefs-d'œuvre de délicatesse.

XLIII

SONATES, DE BEETHOVEN

Il y a des Sonates de Beethoven si majestueusement belles qu'on pourrait les commenter tout comme les Symphonies. La *grande Sonate en fa* mineur et la *grande Sonate en ut* majeur sont de véritables Symphonies.

Si j'étais musicien, j'essaierais d'instrumenter pour l'orchestre la *grande Sonate eu ut*. Je ne parle pas de celle qu'il a dédiée à Haydn, mais de l'autre, celle qui commence par des frémissements sonores comme la *Neuvième Symphonie*. On entend distinctement les parties des violons, des flûtes, des basses, des instruments de cuivre. Evidemment Beethoven l'a conçue d'abord comme Symphonie.

Jamais plus riches modulations que dans cette Sonate. Varié à l'infini, le motif parcourt tous les tons, tous les rythmes, et prend des caractères divers, depuis la candeur jusqu'aux solennités d'une marche triomphale.

Est-ce que la parole humaine est capable de se nuancer ainsi à l'infini? Les grâces, les sourires se transforment-ils subitement en éclats de colère ou de douleur? Eh oui! cela se rencontre aussi. Que de fois une pensée commencée dans le rire s'achève dans les larmes!

Il y a, entre autres, dans cette sublime *Sonate en ut*, dans l'*Introduzione* de l'*Adagio*, un passage des plus éloquents, une lamentation harmonieuse bien émouvante.

C'est un morceau de piano qui vous absorbe complètement. Vous ne sauriez dire ce que vous avez pensé ou senti en le jouant. D'autres compositions au contraire, impriment une singulière activité au cerveau. Le recueillement ne se commande pas. Il en est de la musique comme de la prière; l'âme n'est pas toujours disposée à la ferveur.

En écoutant madame Marie Versigny on peut établir un parallèle entre le pianiste et l'orateur : Dans chaque morceau de musique, comme dans chaque discours, il y a des pensées maîtresses, des passages de prédilection que le virtuose s'efforce de mettre en relief, tant à cause de leur beauté que pour faire valoir son propre talent. La plupart des exécutants enlèvent brillamment ces phrases; l'orateur les souligne par l'accent, le geste, la physionomie. Mais il est une autre manière bien plus éloquente de mettre en relief une pensée essentielle, un passage mélodieux ou original : ce n'est

pas en renforçant la voix ou la sonorité de l'instrument. C'est précisément le contraire : Le pianiste, tout comme l'orateur, accentuera avec éclat les passages qui précèdent la phrase aimée, puis il mettra en saillie cette phrase aimée par l'exquise délicatesse, par la simplicité pleine de charme avec laquelle il l'exprimera. Il y a une vraie originalité dans cette manière modeste d'*enlever* cette phrase, le joyau de tout le morceau.

C'est comme une boutade délicieuse dans la bouche d'un homme de génie.

XLIV

FANTAISIE, DE BEETHOVEN

La *Fantaisie* de Beethoven pour piano, orchestre et chants, a pour motif la sublime phrase de l'*Hymne à la joie* dans la *Neuvième Symphonie*. Idée superbe d'avoir emprunté à sa plus grande œuvre cette perle pour en tirer toutes les richesses dont le clavier dispose. Les solos de flûte alternent avec le piano, avec l'orchestre, avec le chœur de femmes et le chœur d'hommes, et toujours revient ce motif si simple, divin dans sa simplicité.

Quelle fête que ce dialogue joyeux, enchanté, triomphal entre les divers instruments, l'orchestre en masse et les voix humaines! Le sort des puissants de la terre, empereurs, rois, millionnaires, semble si misérable comparé à ces heureux musiciens qui font résonner dans une langue immortelle les plus nobles passions, la fraternité humaine, la justice.

A la fin, la phrase est entrecoupée par l'émotion; un trille prolongé sous les doigts de Saint-Saëns marque l'intervalle entre la reprise des chants de cet *Hymme à la joie*.

Comme les fervents adorateurs de Beethoven le reconnaissent aux premières mesures d'une œuvre qui leur était inconnue! Dans un des concerts spirituels du Conservatoire, le programme annonçait un Concerto de Spohr exécuté par Joachim. Il commence; j'écoute avec surprise, avec ravissement ces accents divins et l'accompagnement si riche de l'orchestre. Eh! quoi, j'ignorais jusqu'ici Spohr, un si merveilleux génie qui sait faire pleurer et sourire le violon? Quel maître adorable! pensais-je. Et le thème revenait avec une douceur, une grâce qui n'appartiennent qu'à Beethoven.... Rentré chez moi, armé de lunettes j'examine le second programme qu'on délivre à l'entrée de la salle, et je vois que Joachim a joué en effet un Concerto de Beethoven; il a changé son concerto de Spohr contre ce morceau qui prête moins à la virtuosité, mais qui fera dire : De tous les violonistes célèbres Joachim est celui qui joue avec le plus d'âme.

XLV

ÉTUDES. — CONCERTO. — CANTATE, DE SÉBASTIEN BACH

Je pense que l'engouement des grands seigneurs, au XVIIe et au XVIIIe siècle, pour les airs populaires, a déterminé Sébastien Bach à se servir de ces chants rudimentaires. Il les a traités scientifiquement, ils sont devenus pour lui un prétexte aux plus savantes combinaisons de l'harmonie et du contrepoint.

Le protestantisme a ajouté une austérité de plus à cet art compliqué ; le caractère dogmatique de sa musique lui a valu d'être adopté, comme une religion d'État, par toutes les confessions de la Réforme. Mais ce n'est pas le vrai sentiment religieux, l'élan de l'âme, la prière, l'exaltation fervente ou attendrie vers cet idéal de Bonté, de Justice qu'on invoque dans la douleur, qu'on bénit dans la joie. C'est la foi étroite d'une église officielle ou plutôt d'une chapelle qui dicte cette Bible nouvelle,

l'œuvre de Bach. Quelquefois, mais rarement, une mélodie touche le cœur : la *Cantate de la Pentecôte*, voilà peut-être la seule émotion que Bach puisse causer. Tous les autres morceaux exécutés au Conservatoire et au Concert Colonne sont des curiosités intéressantes, à placer au Musée comme spécimens de l'art protestant rigide.

C'est quand Bach cherche la « Badinerie », qu'apparaît le caractère archaïque étrange, formé par un élément de musique populaire.

Tout le monde ne goûte pas ce genre. La musique n'est pas un passe-temps; c'est un bonheur, une extase, une religion.

En écoutant les *Études* de Bach, on se dit qu'il traite les sons comme les chimistes qui soumettent les corps simples à toutes les transformations, afin d'en étudier les phénomènes.

Après avoir entendu le *Concerto* de Bach pour piano et hautbois, voici comment on peut définir cette musique : c'est le ravissement de l'homme la première fois qu'il a tiré un son de son instrument. Il l'a trouvé si doux qu'il en essaie un autre, puis encore d'autres sons, et ainsi de suite.

Un *Concerto* pour hautbois de Hændel suggère la même réflexion. Il est certain que c'est l'instrument qui a guidé le musicien et non pas l'inspiration musicale. C'est encore l'enfance de l'art : le berger, dans la solitude, pour charmer les longues heures où il veille sur son troupeau, module sur la flûte (ou le hautbois). Il

est étendu mollement sur le tapis de mousse, à l'ombre des hêtres, près d'une claire fontaine. Virgile ne nous l'apprendrait pas, que les sons prolongés raconteraient ces impressions.

Ravi de la douceur des sons répercutés par l'écho. le berger en essaie d'autres avec son instrument primitif. Il a du temps de reste. Dans ce doux loisir les doigts se promènent au hasard sur le roseau harmonieux. Il en tire des effets qui le charment et l'étonnent. Il s'enhardit. Après les modulations plaintives il essaie des variations. Il imite le tremblement du feuillage, les gémissements du vent, le roucoulement des ramiers, les trilles des rossignols, les soupirs des fauvettes. C'est la nature prise sur le vif, ce sont les voix de l'univers recueillies dans la solitude et qui ont inspiré, même au temps de Platon, des chants aussi beaux que ceux de Hændel et de Gluck; voilà pourquoi ces maîtres nous transportent dans le monde antique.

Quand on voit dans les *Lois* de Platon l'importance infinie qu'il donne à la musique dans l'éducation, on serait tenté d'admettre un art déjà parfait, une beauté de mélodie et d'harmonie égale à celle de la statuaire antique. La musique célébrée par Platon était-elle vraiment inférieure aux chefs-d'œuvre de Phidias?

Bach est moins musicien que mathématicien; la science des nombres sonores, voilà sa vocation; il n'est pas de la race des poètes, des inspirés, ce qui est tout un.

Pourtant je constate aussi chez lui la naïve surprise

des musiciens primitifs qui découvrent la valeur d'un instrument et le parti qu'ils peuvent en tirer. Lui aussi il évoque un son, puis un autre; les modulations, les combinaisons se succèdent à l'infini, d'abord sans but, sans inspiration, pour le seul plaisir de poursuivre un théorème. Ainsi dans les sciences transcendantes : tous les savants ne se proposent pas de faire des découvertes. Il ne s'agit pas toujours de mesurer les cieux, de trouver une nouvelle planète; ils se livrent à une série de problèmes difficiles, inextricables; les vaincre, les résoudre leur suffit.

Bach est un peu de cette famille; il traite les sons comme des nombres, il poursuit leur transformation, leur progression, et se livre à une sorte de calcul différentiel musical.

Je n'ai pas le droit de parler des grandes œuvres de Sébastien Bach; je ne les comprends pas, elles ne me vont pas au cœur, excepté la sublime *Cantate de la Pentecôte* que je mets au rang des plus suaves inspirations. Par sa flamme divine, par sa tendresse humaine, elle diffère des autres œuvres religieuses de Bach qui ont le caractère d'une Dogmatique musicale.

L'ascétisme en musique ne peut produire que des mélodies émaciées, décharnées, anguleuses comme les martyrs des tableaux pré-raphaélites. Sans doute, c'est un devoir d'honorer les œuvres des Précurseurs, de les tirer de l'oubli. On est touché de voir Mozart enthousiasmé par les *Motets* de Bach, et Beethoven s'écriant : « Ce n'est pas un ruisseau, c'est un Océan! » Et Men-

delssohn : « La musique de Bach transforme en temple toute chambre où elle retentit. »

Ces maîtres immortels ont écouté leur piété filiale pour l'incomparable contrepointiste. Ils me rappellent Michel-Ange, Raphaël et Léonard se rendant en pèlerinage à l'église del Carmine, à Florence, pour y étudier Masaccio, dans la célèbre chapelle Brancas.

De nos jours le culte de Bach doit tenir à une autre cause. Après y avoir bien réfléchi, après avoir gémi sur mon esprit rebelle à tout ce qui n'émeut pas le cœur, je crois avoir trouvé le secret de ceux qui communient en Bach. Sa musique chorale est une des formes de la religion réformée; dans l'innombrable variété des sectes protestantes, ce n'est pas une des moins orthodoxes; voilà pourquoi ce sacerdoce règne à Berlin. Tous les coreligionnaires se reconnaissent à leur fanatisme pour le vieux Cantor. Chaque verset de la Bible est sacré, de même chaque mesure de ces chants religieux. Non seulement des Messes brèves, des grand Messes, des Oratorios, mais aussi des Cantates et des Motets.

Respectons profondément la foi des initiés, des fidèles; pour nous, elle reste inintelligible. A l'ascétisme, en musique et en peinture, nous préférons la floraison de l'art dans la plénitude de sa beauté. Il y a des chants et des tableaux faits uniquement pour l'Église et qui ne devraient pas en franchir le seuil. Ces voix à l'unisson, qui font l'effet d'un pieux solfège, résonnent mieux sous les voûtes d'un temple que dans une salle de Concert.

On dirait le rudiment, l'ABC du chant. Parfois une mélodie semblable au vagissement du nouveau-né; il est au maillot, il gémit. Musique toute en sons inarticulés, en gestes enfantins, avec la gaucherie, la débilité, l'innocence d'un petit être. Mais il grandira, il deviendra un génie scientifique, et alors, je le comprendrai encore moins.

Dans d'autres parties de cette musique chorale, les sévérités de l'orthodoxie éclatent en fanfares, trompettes, trombones, surtout dans le roulement formidable de l'orgue à travers les chœurs et l'orchestre réunis.

La musique la plus naïve de Bach n'a qu'une apparence très simple et ne l'est pas du tout; elle est doublée d'une science énorme hérissée de difficultés.

XLVI

LE MAGNIFICAT, DE BACH

Dans un concert mondain les paroles d'amour mystique sont choquantes. Ceci, à propos de l'air du *Magnificat* : « Jésus, viens dans mon cœur. » Cette familiarité passionnée convient-elle ici (et même ailleurs) en s'adressant au Père des cieux? Confusion de genres déplaisante, dont toutes les religions abusent, et bien à tort. Au moins, dans les œuvres d'art, rendez à la créature terrestre l'amour passionné, et à l'Être suprême une pieuse adoration.

Dans le *Magnificat* je réserve toute mon admiration pour l'accompagnement de l'orchestre. Le génie de Bach s'y joue à l'aise : les fugues s'enroulent, se déroulent, montent en spirales, se précipitent en cascades.

Parfois l'accompagnement suit en octaves saccadées, toujours varié par la diversité des instruments, voix

aiguës ou profondes; mais le motif reste dépourvu de grâce et de sentiment.

Voici un Chœur d'une énergie farouche, en dépit des pieux versets; cris féroces, sanguinaires, sur des paroles de paix. Mais j'y songe, c'est peut être « l'armée immense des démons » qui se déchaîne? L'orgue éclate, et noie toutes les dissonances; ses majestueux accords, ses coups de tonnerre, ses roulements sonores remplissent tous les recoins de la petite salle.

Tout à coup un accompagnement très doux, on dirait une musette, fait succéder des impressions champêtres à ces chants de colère. Après les adjurations à Satan, les voix attendries implorent le Seigneur et l'écho répète, sur un mode rustique, la mélodie apaisée.

Le superbe Choral de Luther : *Notre Dieu est un rempart*, a sa beauté propre et se passe de science juxtaposée. Même celle de Bach ajoute peu à la majesté de ce chœur vénérable, l'aïeul, l'Abraham de tous les Chœurs populaires religieux et guerriers, car l'innombrable tribu des chants nationaux semble issue de la tente patriarcale.

Ici, ce n'est plus un chant religieux au sens du mot; mais le tumulte d'un peuple agité : d'abord des rumeurs, puis des voix qui se relancent, s'arrêtent brusquement; la poursuite recommence, désordonnée, furieuse; c'est une confusion effroyable, le bruit assourdissant d'un soulèvement. Aucune trace d'émotion religieuse.

J'aime mieux le sublime chœur des Réformés dans toute sa simplicité, tel que Meyerbeer l'a introduit dans

les *Huguenots* ou tel qu'on l'entend dans les temples protestants ; chant de triomphe d'un peuple qui a retrouvé son Dieu trop longtemps voilé par le tabernacle.

Plusieurs des chœurs du *Magnificat* sont semblables à tous les chants ecclésiastiques, louanges de convention, hymnes, prières d'un rite officiel, sans élan religieux. Les voix de basse ont un accent si sombre, si autoritaire, qu'on dirait par moment une suite d'excommunications en musique. Ailleurs le chœur est tout en marches et contre-marches de sons discordants, de vocalises aiguës ; tout à coup il fait volte-face et retombe dans l'accord juste, dans le vrai ton.

Est-ce une manière de musique descriptive? Ces dissonances qui redeviennent des harmonies dépeignent peut-être les brebis égarées revenant au bercail.

L'intervention stridente de l'orgue met fin aux lamentations comme aux disputes. De ce trône infaillible, le Verbe lance un défi à l'humanité ; il fait sentir sa force, sa victoire ; il en abuse. L'orgue, c'est la foi qui s'impose ; c'est la hiérarchie et l'autocratie du bras séculier.

J'ai peur d'avoir heurté tous les fervents de Bach. C'est une grande témérité d'avouer sans détour ce qu'on pense ; mais vaudrait-il la peine de vivre si on n'osait pas soutenir son opinion, même en musique?

Chose étrange, l'art le plus harmonieux est celui qui divise le plus. Au XVIIIe siècle, Gluckistes et Piccinistes se sont fait une guerre acharnée. Aujourd'hui on est tout aussi passionné, aussi peu d'accord.

Concluons : la manière si différente de chacun de nous de sentir la musique, est une révélation de caractère, un diagnostic intellectuel. La musique devient ainsi un diapason qui fait entendre nettement le son de chaque âme, sa culture, son degré de sensibilité.

XLVII

SUITES EN SI MINEUR, DE BACH

« Fontaine, je ne boirai pas de ton eau. » Et pourtant je reviens à Sébastien Bach. Le vieux Cantor tenait sans doute à conquérir de pauvres petits esprits superficiels comme le mien, et il a composé les *Suites en si mineur* (*Introduction*, *Polonaise*, *Gavotte*).

Refrains populaires, solennels toujours, mais très simples. Qu'importe le thème? Bach saura le transformer, le faire valoir en le modulant, en changeant de rythme, en le faisant passer par divers instruments ; après les violons, la voix naïve de la flûte, le timbre champêtre du hautbois.

Le principal effet de ces chants tient à l'alternance des instruments et aux fantaisies charmantes, inattendues, des variations de flûte. Le motif, toujours le même, reprend, je ne sais combien de fois, et toujours plus nouveau, malgré son extrême simplicité et sa bonhomie

feinte. On ne s'en lasse pas, c'est un ensorcellement; la salle fait bisser, on applaudit avec frénésie; si l'on osait, si l'on croyait l'obtenir, on ferait recommencer sans fin. Et tout cela, notez bien, ce n'est que le préliminaire.

Voici maintenant la *Badinerie* et le *solo* de Taffanel. On se pâme d'admiration. Pourquoi? C'est ravissant, voilà qui est certain. L'effet sur le public est toujours le même.

Ah! la charmante Badinerie! Celle-là, je l'ai bien comprise, je peux en parler. Il ne s'agit plus de science, d'effroyables difficultés; il l'a dit : C'est une Badinerie. Elle débute par un chant plaintif, naïf; une modulation champêtre retentit dans la clairière. Où a-t-il pris ce motif? Partout; dans les carrefours de la petite ville d'Eisenach, dans la hutte du charbonnier de la Forêt de Thuringe.

Le refrain, délicieux de fraîcheur et de grâce, s'élève dans les airs avec la fumée bleue de la cabane. Du temps de Bach ou recherchait ces airs simples, comme on recherche aujourd'hui en musique des choses incompréhensibles. C'était un régal plein de saveur, à la cour du Landgrave, que d'entendre ces chants frustes. La vie factice, l'étiquette des cours, la poudre à la maréchale donnaient plus de prix aux parfums des bois.

Bach a ramassé une petite pierre fine, un grenat de Bohême, et l'a enchâssé dans un filigrane d'or, d'un travail délicat. Cette simplicité de mélodie chez l'auteur de la *Passion selon saint Mathieu* a tout le charme

d'un propos enfantin dans la bouche d'un savant qui veut se délasser par une boutade souriante.

A la reprise, la *Badinerie* s'enrichit d'un refrain champêtre d'une pénétrante mélancolie, d'une finesse et d'une ténuité de sons prolongés par l'écho dans la profondeur des bois. Cette seconde partie est un chef-d'œuvre de musique rustique ; elle fait respirer l'humide fraîcheur des clairières, le parfum d'écorce d'arbre, là où sont nichés bouvreuils et linottes ; ils chantent à tue-tête leurs duos qui nous reposent des *Cantates* et des *Oratorios*. Pour bien marquer la part de la nature et la part de l'homme, Bach fait à celui-ci l'accompagnement en mineur et les joyeux oiseaux gazouillent gentiment en ton majeur.

En écoutant les fragments de la *Suite en si mineur*, on arrive à une singulière définition : Musique tout en gestes, en mimique. Cela fait l'effet d'un ballet de notes, un divertissement de noires et de double croches. Les pas cadencés, les entrechats, les sauts périlleux, les tours de force, les trilles exécutés par les pieds d'une Taglioni ou de Rosita Mauri, tout cela est rendu visible dans cette musique. Parfois aussi les salutations, les révérences profondes du maître des cérémonies qui s'avance sur l'estrade pour annoncer que la pantomime va commencer.

En tout ceci, pas d'autre but que d'amuser le Landgrave et sa cour à perruques.

XLVIII

LE CHRIST AU MONT DES OLIVIERS, DE BEETHOVEN

L'Oratorio de Beethoven, *le Christ au mont des Oliviers*, est la plus divine célébration du Vendredi Saint. Il sera commenté par un tout petit tableau de Delacroix.

Dans le bois sombre, sur un tertre aride, le Christ gît affaissé; il a succombé à un moment de lassitude; la douleur l'a terrassé. Mais la place où il vient de tomber s'illumine d'une clarté extraordinaire. Ce n'est pas une aube et c'est plus qu'une auréole; c'est un ruissellement de lumière; elle jaillit en flots pressés de la source éternelle. Irradiation éblouissante, aveuglante, transfiguration du ciel lui-même. La source de cette lumière, c'est la douleur d'une âme sainte. L'ange ému contemple le Martyr affaissé sur la terre; il n'ose le consoler. Douleur sainte, trois fois sainte! Elle rachète l'humanité égarée.

Mieux que la peinture, la musique rend cette espé-

rance infinie, cet avenir meilleur, symbolisé par le rayonnement, par l'immortelle clarté qui resplendit autour du Juste.

Au fond du bois, dans la pénombre, on entrevoit confusément des groupes... Disciples endormis, foule hostile qui cherche le héros pour l'outrager...

« Pardonnez-leur, ils ne savent ce qu'ils font ! »

Il ne pense même pas à eux; sa douleur est plus haute. Un moment, il a douté de l'avenir, de l'utilité du sacrifice. Son immolation volontaire ne servira-t-elle à rien ? Il a tant aimé ses frères ! Il les a avertis, et ils ont continué dans l'injustice. Il leur a parlé le langage le plus tendre et ils ont ri. Il leur a dit de dures vérités, et ils se sont mis en colère. Il les a suppliés, et la persécution lui a répondu.

Quelle sera la destinée de son peuple bien-aimé ? Le Juste, le clairvoyant frémit de douleur. Il entrevoit un sanglant avenir. A cette heure il doute de la puissance de son œuvre; l'inanité de ses efforts l'accable, et il pleure... Non sur lui-même; mais ceux qu'il a tant aimés vont se perdre à jamais; ce peuple sera châtié ! « Seigneur, éloignez de moi ce calice ! » s'écrie le Juste dans son magnanime désespoir.

Un Oratorio de Beethoven diffère d'un Oratorio de Bach autant que l'église universelle diffère des petites chapelles. Là, ce profond sentiment religieux qui réunit tous les hommes dans l'adoration de Dieu; ici l'étroit esprit de secte, les menues pratiques religieuses.

On trouve aussi, dans *le Christ au mont des Oliviers*, la réponse à une vérité terrible, qu'on ose à peine articuler : l'écroulement de Dieu dans les âmes. Oui, c'est avec épouvante que l'on constate ce malheur impossible à nier.

L'Oratorio de Beethoven éclaire d'une lumière subite l'esprit agité, bouleversé. Toutes les voix de l'orchestre et du chœur disent : « Nous avons perdu les traces divines, mais nous voulons les retrouver ! Sur les ruines du passé une inspiration sainte élèvera un ordre nouveau en harmonie avec le progrès humain.

« O toi qui as disparu de nos âmes, nous te chercherons sans autre guide que l'amour et la douleur, toujours plus haut, toujours plus loin, dans une ascension éternelle ! Source de vérité, source de l'existence, toi qui nous as donné le désir du bien, prends pitié de tant de vies désolées, dépouillées d'espérances immortelles ! Un jour viendra où tu brilleras au-dessus du trône de toutes les sciences, car *Tu es*. »

XLIX

MESSE EN UT, DE BEETHOVEN

J'ai réussi enfin à entendre la Messe annuelle de sainte Cécile à Saint-Eustache. J'aurais préféré la *Missa Solemnis*, celle que Beethoven presse sur son cœur dans le portrait que j'ai de lui. Mais je crois que l'une et l'autre sont d'une égale beauté. Je ne puis juger cette œuvre, j'écoute et j'adore. Je remercie la destinée de m'avoir fait vivre jusqu'à ce jour. Le voilà réalisé ce long souhait. C'est un événement dans ma vie, une date sacrée comme le jour où j'ai lu l'Iliade pour la première fois.

L'orgue commence par remplir de ses ondes sonores toute la nef de l'Église. Après ce grand tumulte de fugues et de rumeurs harmoniques, le silence s'établit. De faibles gémissements, des plaintes en notes aiguës se détachent de la voûte éthérée. Puis un grand frémissement. Les voix prennent enfin possession avec le *Kyrie*. Ce sublime refrain se répète dans des tons divers.

Beethoven veut nous faire pressentir l'état futur au delà de l'existence. La Vie bienheureuse, voilà la *Messe en ut*.

Ceux qui n'ont pas la consolation de croire à la vie éternelle éprouvent cependant le sentiment de l'Infini en écoutant ces harmonies surhumaines. On ferme les yeux, on laisse le champ libre à l'imagination, elle s'élance dans l'espace sans limite où rayonnent de célestes clartés, où retentit le chant éternel des créatures heureuses affranchies de la douleur, où l'homme de bien possède enfin les secrets de l'univers. Tous les sages ont défini ainsi le bonheur. Ce qu'on nomme ici-bas le bonheur, n'est peut-être que le pâle reflet d'un état habituel des âmes bienheureuses. C'est une halte nécessaire dans la tourmente, pour soutenir les forces humaines dans la conquête du bien souverain.

Que signifie en musique ce grand silence? Le recueillement, l'adoration. Aucune parole et aucun chant n'égalent cet éloquent silence.

L'orgue reprend ses roulements harmonieux, puis éclate un chœur superbe qui vous entraîne loin, bien loin de la terre.

On éprouve la même vision que dans les nuits étoilées lorsque le regard, éperdu dans l'espace, cherche à deviner parmi les scintillantes étoiles celle qui sera peut-être le rivage béni.

Voici tout à coup une voix isolée qui s'élève timide, craintive... Est-ce un élu, un des bienheureux arrivés sur les cîmes lumineuses? Le Chœur céleste qui entoure

l'Éternel accueille l'âme qui balbutie la langue des cieux. Les anges et les archanges chantent avec toute la puissance d'une harmonie souveraine, tandis que la voix isolée n'a pour elle que sa candeur, sa ferveur, ses aspirations. Elle est là devant le tribunal divin, mettant sa vie à nu devant le Juge suprême. Vie traversée de plus de larmes que de sourires; souvent larmes saintes qui lavent comme les eaux du baptême les imperfections humaines.

Beethoven seul peut vous entraîner à ces rêves, à ces coups d'ailes dans les régions infinies.

Les masses chorales, les masses instrumentales forment un ensemble d'une majesté incomparable. Les voix de basse partent des profondeurs de la terre; la scène ne se passe pas uniquement au plus haut des cieux; c'est un épisode de poème qui n'a pas été écrit par Dante.

L'église était remplie d'une foule remuante, distraite. Heureux l'oiseau entré tout à l'heure par la baie ouverte et qui se perche là-haut sur ce chapiteau de colonne, bien au-dessus de tant d'indifférents, indignes d'entendre cette œuvre sainte.

Essayons pourtant de nous recueillir. Les voix de l'Empyrée répondent à celles qui gémissent dans les cavernes. Puis encore le silence, cette suspension de vie. Ces intervalles ont tant de solennité!

La troisième partie commence par les violoncelles et les basses qui décrivent de véritables orbes musicales.

L'orgue intervient, les voix aiguës d'en haut se marient aux voix si graves d'en bas. On dirait que l'interrogatoire céleste continue; la même phrase revient par les violons, les questions sont répétées en octaves. Enfin le tonnerre de l'orgue met fin au dialogue.

Voici maintenant une autre partie.

Après un thème angélique, chant de paix et de bonheur, des voix s'élèvent des sombres profondeurs; elles sont suivies d'une grande rumeur. Après quoi un Chœur formidable éclate renforcé par l'orgue et par tous les instruments.

Une grande fresque de Michel-Ange peut seule donner l'idée de cette vaste conception musicale; les innombrables figures ne sont que les accessoires groupés autour d'un type de beauté et de génie.

Et pour finir, voici une course échevelée de fugues dans le style de Bach.

A l'Offertoire on entend un chant plaintif, mélodieux, Est-ce Beethoven? Non, c'est la composition de Sivori, elle est bien dans l'esprit de l'œuvre; son violon rivalise avec les voix des anges.

Le *Sanctus* intercalé dans la messe est de M. Cohen, Ce *Sanctus* est vraiment très majestueux, plein d'harmonie.

Le violon reprend un thème délicieux et les instruments divers répondent. La simplicité exquise de ce chant me fait deviner que cette fois c'est du Beethoven. Et la Messe continue et se termine avec une grande pompe orchestrale, avec une splendeur inconnue aux

religions officielles. Beethoven a entrevu le vrai culte dans ses visions de prophète.

Qu'on est heureux de connaître une œuvre sublime! c'est recevoir un diplôme de noblesse. Mieux encore, c'est faire un pas en avant dans les régions immortelles de la gloire pure; il en reste un reflet dans le cœur, dans l'esprit, comme après une lecture de Corneille.

Ita missa est! La foule se précipite vers les portes, pendant que l'orgue entonne une Marche qui réveille des facultés d'admiration bien différentes, terrestres, temporelles. Cette somptueuse, éclatante Marche, déploie à profusion l'or et l'hermine, la pourpre et les tapis d'Orient devant un trône scintillant de pierreries; la couronne massive, le globe de l'Empire incrustés de joyaux, les feux des diamants, les hérauts d'armes, toute la pompe du sacre de Charlemagne éclate dans cette Marche de Meyerbeer.

L

LA MISSA SOLEMNIS, DE BEETHOVEN

La *Missa solemnis* est l'œuvre de Beethoven sur laquelle il voulait être jugé. On la met en parallèle avec la *Neuvième Symphonie*.

Il y a autant de différence entre ces deux créations colossales qu'entre la *Critique de la raison pure* de Kant et les *Dialogues* de Platon. Cette comparaison même n'est pas exacte, car ces deux œuvres appartiennent à la philosophie, tandis que la *Symphonie avec Chœurs* est d'un caractère absolument opposé à la métaphysique. La *Symphonie avec Chœurs* est une cosmogonie poétique.

Il est plus difficile de définir le caractère de la *Missa solemnis*. La forme seule appartient à la liturgie catholique ; le fond, c'est le credo philosophique de Beethoven.

Jamais le génie humain n'approcha de si près les mystères insondables de la vie éternelle. Tout est immaté-

riel dans la conception de la *Messe solennelle*. Aucune image de poésie ou de peinture ne se présente ici à la pensée. Réduite à ce seul terme de philosophie, l'œuvre de Beethoven renferme, et à de courts intervalles, des éclairs de sentiment. Ce qui domine, c'est la terreur religieuse, en face des abîmes sans fond qui se creusaient devant sa pensée, à mesure qu'il croyait pénétrer dans les secrets divins.

L'épigraphe de l'œuvre, c'est bien la sentence inscrite au fronton du temple d'Isis : « Je suis celui qui est. »

« Je suis tout ce qui est, a été, et sera. »

« Aucun mortel n'a soulevé le voile qui me couvre. »

« Il est unique, procède de lui-même, et toutes choses lui doivent leur existence. »

Beethoven a voulu résoudre ce mystère dans sa langue spiritualiste qui lui faisait dire : « Je suis plus près de Dieu dans mon art que les autres hommes. »

Il a voulu soulever le voile qui couvre Dieu. A-t-il réussi auprès d'un seul auditeur?

Après divers traités de l'Existence de Dieu, écrits d'une manière plus humaine, plus lumineuse et qui pourtant ont échoué, la tentative de Beethoven ne prouve qu'une chose, c'est qu'il nous semble lui-même un dieu immatériel. Par tout ce que nous voyons de ses œuvres nous pouvons conclure qu'il est éternel. Nous pouvons lui appliquer en partie sa définition du Créateur.

Je tenais beaucoup à connaître ce nouveau traité de l'Existence de Dieu, mais j'étais certain d'avance de n'en

garder que l'impression de sublimité qui s'en dégage et le respect religieux qu'inspire une œuvre surhumaine.

La brochure explicative distribuée dans la salle du concert, je n'ai voulu la lire qu'après avoir exprimé ici les sentiments, les idées qui jaillissaient dans mon cerveau comme des étincelles dans la nuit noire.

Oui, tout était obscur; cécité complète. Pourtant je ne me décourageais pas, je sentais mon âme vivante et je proclamais le Maître le plus grand des génies. Je n'accusais que ma faiblesse et l'esprit humain si borné. Je n'étais pas humilié dans ma petitesse; plus que jamais je possédais la faculté d'admiration, mais les ailes de l'enthousiasme ne pouvaient se déployer. La hauteur de l'œuvre est si inaccessible à première vue! L'air raréfié de ces élévations fait peur; il faudrait consacrer toute une vie à escalader ces sommets, et se familiariser avec ces horizons si vastes et si beaux.

Ce mot beauté est-il exact? La grandeur, la majesté, la solennité vous tiennent prosterné. On est parfois aveuglé par la lumière fulgurante du Thabor; on s'attend à des apparitions divines, à des mystères surhumains. Aussi est-on surpris, heureux, des rares passages où le cœur peut adorer et comprendre.

Moments trop rares; l'émotion douce fait aussitôt place à l'épouvante sacrée; l'esprit humain en face de l'Infini, de l'Éternel, entrevoit dans le lointain l'incommensurable espace où se meuvent les mondes créés et aussi les mondes incréés, la matière cosmique, les pâles nébuleuses. L'œil inaccoutumé à ces régions éthérées

confond dans une sorte de chaos tout ce qui est clair et visible aux regards du génie. Mais Beethoven a-t-il vraiment vu clair dans son œuvre?

Inhabile à démêler les pensées abstraites, je me rejette sur les images; cette fois, je n'en trouve pas. Le platonicien n'a voulu exprimer que des idées métaphysiques, au lieu de cette philosophie religieuse qui lui est familière.

De là une extrême difficulté de comprendre la *Missa solemnis*. Certains passages me sont accessibles parce qu'une émotion religieuse a traversé le cœur de Beethoven et se communique au mien; mais la conception métaphysique de la création spirituelle, ce rêve sacré que le Maître poursuit, reste lettre close pour moi.

Encore une fois, pour pénétrer dans la pensée inspiratrice de Beethoven, il faut relire l'épigraphe du temple d'Isis. La *Messe solennelle* en est le commentaire philosophique.

Le lendemain de ce concert j'ai voulu relire le *Discours sur la Méthode*. Loin de trouver la moindre analogie entre Descartes et Beethoven, je n'ai réussi qu'à mieux pénétrer la pensée de Descartes. Son but est de bien conduire la raison et de chercher la vérité dans les sciences. Beethoven aurait-il voulu exprimer en musique : « Je pense, donc je suis? » Non, ce n'est pas cela.

J'ai relu la *Théodicée*. La bonté de Dieu m'a semblé se rapprocher davantage de l'inspiration musicale de la *Missa solemnis*. Mais ce n'est toujours pas cela.

L'éloquence foudroyante de Bossuet, Dieu à travers l'histoire, apparaît dans certains accords.

Enfin j'ai relu tout simplement le *Credo*; alors, mais alors seulement, j'ai cru sentir que j'étais dans la vérité et que c'est bien la liturgie chrétienne, l'inspiration des Saintes Écritures, qui a fait la *Messe solennelle.*

Peut-être ne faut-il pas y chercher autre chose.

Du reste, les pensées de philosophie étaient loin de préoccuper mon esprit pendant la musique. Les créations sublimes de Michel Ange et de Raphaël surgissaient tout naturellement : le *Jugement dernier*, la *Transfiguration*; surtout le *Triomphe de saint Marc* porté par les quatre Anges ; ce tableau de Fra Bartolomeo me revient pendant cette Messe. C'est une ascension de génie et de sainteté.

Essayons pourtant de passer en revue les cinq parties dont se compose la *Messe en ré*. Elle est écrite pour quatuor vocal, solo, chœur à quatre voix, orchestre et orgue. Le manuscrit porte écrit, de la main de Beethoven, ces mots :

Vom Herzen! Möge es wieder zu Herzen gehen.

I. *Kyrie Eleison!* — Début magnifique par des accords plaqués formés par les plus grandioses combinaisons de sons. L'écho répète *Kyrie Eleison!* Invocations saintes, attendrissantes harmonies, enfin du Beethoven, c'est tout dire.

Une psalmodie harmonieuse suit l'Introduction. Des refrains modulés alternent; ce sont tantôt des voix de

basse graves, solennelles, tantôt des voix féminines douces, caressantes, puis de longues notes tenues pendant la partie fuguée; les voix de soprano poursuivent le dessin musical.

La vie bienheureuse des Justes est bercée par ce concert d'anges. Non, ce n'est pas une musique terrestre, c'est le chant des sphères célestes. Puis toutes ces voix redescendent sur la terre et s'enveloppent de silence.

II. *Gloria in Excelsis.* — Début impétueux, violent; les trompettes, les instruments de cuivre commencent leurs véhéments appels. Ce n'est plus la vie bienheureuse ni la rêverie religieuse ; le dogme théocratique apparaît, l'histoire biblique, avec les foudres de Jéhova courroucé.

Après un silence, les notes sonores et graves des basses, les sons aigus des violons, les voix passionnées se détachent, soutenues par l'accompagnement de l'orchestre et suivies de suaves modulations de la flûte. Le Chœur reprend, entrecoupé de soli entre soprano et ténor. Ce sont des phrases d'une extrême douceur.

Le caractère sacerdotal s'accentue de nouveau par des cris éplorés, des intervalles de recueillement, des prières désespérées sur un mode expirant, *morendo*. Il y a ici des effets d'écho admirables, puis des silences éloquents.

Tout à coup un roulement sourd donne le signal, des Chœurs guerriers retentissent, c'est une sorte d'Alleluia. Les fugues recommencent dans l'orchestre et dans

le chant. Ces fugues, solfiées par les voix de basse et de soprano expriment l'agitation, la confusion des masses qui se démènent à l'aveugle sous le regard impassible de Jéhova, peuples qui n'ont pas d'histoire, mais des aspirations.

Un énorme tumulte musical éclate dans l'orchestre. Ces voix stridentes se précipitent comme des troupeaux sous la verge du pasteur, l'orgue ronflant augmente l'agitation de ces voix affolées, c'est un sacrifice, un holocauste en musique.

Aucune composition de Beethoven n'est comparable à ce *Gloria in Excelsis* par la puissance de l'orchestration et les difficultés de l'exécution. Les voix sont trop aiguës; heureusement l'orchestre les submerge de ses flots sonores.

III. *Credo*. — Cette troisième partie commence avec une certaine solennité mêlée de rudesse. Quelle conviction dans ce *Credo*!

Il ne s'agit pas ici de convictions personnelles, ni des vôtres, ni des miennes, mais de la foi au XIIIe siècle. De temps en temps s'élève une voix lointaine, à la sourdine, aussitôt étouffée par la masse profonde des voix chorales.

Un admirable motif, dessiné par la flûte, est le passage le plus délicieux de ce *Credo*. Dans l'accompagnement de l'orchestre on entend des sanglots; ils précèdent le chant à deux voix et les préludes d'anges ou d'oiseaux sur les hauteurs célestes.

C'est la flûte qui exécute ces trilles, pendant les

mystères sacrés. Puis des voix suaves répètent : *Ex Maria Virgine*!

Comme on est reconnaissant pour cette douceur qui succède tout à coup à tant de sévérité! Véritable rayon dans les ténèbres, douce larme après les pleurs amers.

Voici que l'orchestre éclate en sons presque discordants, en ton mineur. Les voix se lamentent; ce sont les gémissements des malheureux. Quels passages déchirants! Toute cette fin qui va en mourant est d'un tragique superbe! Après quoi une succession d'accords harmonieux, pathétiques. On entrevoit les arceaux de l'église et la fumée de l'encens et le son se perd dans les profondeurs.

Après un silence, la trompette retentit, les voix reprennent, stridentes, avec une âpre vigueur, soutenues par l'orchestre qui exécute des fugues à la manière de Hændel.

Ah! cette audition de la *Missa solemnis* compte dans l'existence! Quel privilège de pouvoir entendre avec recueillement une telle œuvre!

Une oraison de Bossuet entrerait peut-être en parallèle avec cette partie de la Messe. D'autres parties font penser à saint Thomas d'Aquin.

On peut se fier à Beethoven quand il dit : « C'est ma plus grande œuvre. »

Si nous l'entendions aussi souvent que la *Neuvième Symphonie*, nous la comprendrions mieux.

Quelles superbes masses chorales mêlées au puissant

accompagnement de l'orchestre! Tumulte, voilà le nom de ce chant solfié, un orage de voix. On dirait que les siècles défilent avec les peuples divers, avec les hommes de génie, avec le cortège des actions bonnes ou mauvaises.

La fin du *Credo* est inattendue, toute différente des autres finales. On est surpris; c'est presque intentionnel. Beethoven a l'air de dire : *Rien n'est fini.*

IV. *Le Sanctus* débute par un caractère paisible, harmonieux. Il y a une partie de violon très douce, avec des trémolos *sotto voce*, puis des sons d'une ténuité extrême montent, descendent, remontent à des hauteurs inaccessibles, après quoi un accord superbe sur lequel se détache une mélodie ou plutôt une psalmodie de violons qui parcourt tous les tons, en majeur et en mineur. C'est une sanctification de l'harmonie, c'est le *Benedictus*.

L'orgue soutient les hautbois et les flûtes qui pleurent mélodieusement, et toutes ces voix redescendent des hauteurs sur la terre.

Le solo de violon est la plus belle partie de l'œuvre, avec un accompagnement d'orchestre très doux. Puis le soprano et le ténor commencent un duo si expressif! le chant du violon se mèle aux deux voix. Il est impossible que Beethoven n'ait pas songé ici à peindre une belle vie, la perfection de bonté, l'idéal de justice et de vérité. C'est surtout le violon, admirable d'éloquence, qui dit toutes ces choses sublimes. La flûte et le hautbois mêlent aussi leurs invocations à cet hymne.

Dans cette répétition : *Benedictus* ! on sent des cœurs altérés d'amour céleste.

C'est le seul passage mystique. L'amour pour le Créateur ne peut être qu'une prière ou des grâces rendu. Implorer ou bénir, oui; mais l'adorer comme une créature terrestre !

V. *Agnus Dei.* — Début lent et grave des voix de basse. Le caractère liturgique réapparaît. Que d'onction, de respect et de piété dans ces invocations du soprano et du ténor ! L'orchestre avec ses ondes sonores accompagne harmonieusement les supplications humaines.

Il y a un moment sublime où, après les lamentations mélodieuses, l'orchestre renforce avec passion, avec angoisse, le *Miserere*. On pense aussi aux Thébaïdes, aux saints anachorètes dans leurs grottes visitées par les lions et les éperviers. Voilà l'effet des légendes dorées.

On remarque ici dans l'accompagnement les triolets de la *Symphonie pastorale*.

Après un long silence, un coup de tam-tam, des trémolos d'orchestre, un appel de clairon, de tambour, puis encore des fanfares triomphales, enfin un air guerrier.

C'est une des splendides parties de l'œuvre; on dirait des apparitions, des miracles.

Le chant reprend avec plus d'onction, les violons l'encadrent de fioritures et de ramages.

Il y a dans les poèmes de ces fantaisies surprenantes. Cela commence comme un Oratorio et finit comme un chant d'oiseau. Pourquoi? Caprice de poète.

Encore un changement imprévu. Un chant avec le

rythme d'un Menuet, puis le Chœur éclate formidable, avec accompagnement de trompettes, suivi de fugues. La même formule est reprise par les violons, par les flûtes et divers instruments. Et encore des fugues, terminées par de majestueux accords. Après un dernier roulement de tonnerre, les voix des anges se font entendre. Les trompettes éclatent, et ces fanfares couvrent toutes les masses chorales.

Rien que pour ce finale il valait la peine de revenir une troisième fois. Mais quel effort, quel travail mental il faut pour essayer de pénétrer un peu cette œuvre gigantesque! C'est écrasant.

Peut-on vraiment appeler cette Messe une œuvre musicale? C'est le drame de l'humanité.

Et c'est l'éternelle Théodicée.

Cette *Missa solemnis* que Beethoven plaçait plus haut que la *Neuvième Symphonie*, je l'ai entendue pour la quatrième fois, mais je ne suis guère plus avancé. Pourtant j'étais très recueilli, très bien placé, loin du chœur des femmes aux voix si aiguës qui m'avaient transpercé aux précédentes auditions. Je pouvais juger de l'ensemble. L'*Introduction* m'a touché, l'*Agnus Dei* encore plus. Le reste est lettre morte pour moi.

La *Symphonie avec Chœurs*, il est vrai, a été aussi très longtemps une énigme, j'ai fini par la déchiffrer; mais je crois qu'elle est cent fois plus riche en mélodies que la *Messe solennelle*, et pas métaphysique du tout!

LI

SYMPHONIE-CANTATE, DE MENDELSSOHN

La *Missa solemnis* de Beethoven a été, l'an dernier, l'œuvre capitale des Concerts du Conservatoire. Cette année-ci, la *Cantate-Symphonie* de *Mendelssohn* fait aussi grand honneur à la Société des Concerts, et comme importance, et comme exécution.

La *Symphonie-Cantate* de Mendelssohn (sur des paroles de l'Évangile) débute par un *Allegro maestoso* qui n'a point de caractère religieux. Est-ce un artifice du compositeur pour faire ressortir d'autant plus la fervente onction de la Prière qui va suivre?

Un appel majestueux des clairons semble avertir la terre, l'univers entier : « Écoutez! préparez-vous! inclinez-vous! »

Ce clairon commande l'attention, l'éveille même beaucoup trop, car la suite paraît faible.

Quelques modulations à la Mendelssohn, de la même

famille que les mélodies semées dans ses autres Symphonies et dans ses Ouvertures, forment un prélude brillant et bruyant, sans grande originalité. Vers la fin on y remarque un passage très doux, très pathétique. Puis l'orage musical reçommence avec une vitesse vertigineuse. Cet orage finit par un effet d'écho délicieux. Et quel parti la flûte d'un grand artiste sait tirer de ces modulations!

Jusqu'ici rien d'une Cantate; mais cette première partie instrumentale renferme une perle, une adorable mélodie en mineur, plaintive comme une inspiration de Chopin, et avec un mouvement de valse. Moins que jamais on comprend ce titre *Cantate*. Tous les instruments alternent pour répéter cette mélodie désespérée. je n'ose dire cette valse. L'accompagnement, d'une piquante originalité, est aussi beau dans son genre que le motif, entrecoupé de temps en temps. Ces interruptions sont d'un grand effet.

Jusqu'ici rien de religieux. Peut-être ce caractère mondain, ces joies de la terre sont-elles là pour servir de contraste à l'*Adagio religioso*? La ferveur commence; les larmes montent du fond du cœur.

Non, jamais Mendelssohn n'a atteint cette élévation de la prière. Et nous aussi nous rendons des actions de grâces au ciel musical qui nous a réservé cette langue nouvelle et divine. Oui, c'est une sublime invocation. C'est la plus belle partie de l'œuvre; on se rappellera cette inspiration de Mendelssohn tant que son nom vivra.

La seconde partie vocale commence par un chœur magnifique; Beethoven n'aurait pas eu une plus grandiose conception ni plus de puissance d'instrumentation.

Il y a ensuite des parties qui marquent le rituel de l'Église bien plus que la vie d'une âme en prière. Elles renferment aussi de grandes beautés, mais j'aime mieux la simplicité majestueuse du commencement que la suite; le mouvement est trop tumultueux.

La voix de soprano dans le solo, et les répliques du ténor et du baryton, chantent les louanges au Seigneur : *Louez Dieu! Louez Dieu!*

Cela finit par une très belle phrase musicale. De temps en temps l'orchestre sépare par d'harmonieuses parties instrumentales les *Chœurs* et les *Soli*.

Remarquons aussi un duo de soprano très charmant, mais point religieux, qui ressemble à une vieille romance française.

La reprise des chœurs ramène un chant splendide.

Les récitatifs, très expressifs, ont généralement des paroles terribles, et la musique ne traduit que trop l'épouvante, la terreur.

Après ces récitatifs, le chœur revient avec majesté : *Adorons l'Éternel*! sans accompagnement d'orchestre, soutenu seulement par les ondulations sonores de l'orgue. Ce morceau plein d'onction est dans la manière des Oratorios, style d'église.

Encore un duo entre soprano et ténor, chant ingénu de reconnaissance envers le Créateur : *Je chanterai tes bienfaits*. Cette répétition est délicieuse. Puis le chœur

reprend sa première phrase avec une grande vigueur et une grande solennité.

Quant au finale, il atteint le maximum de la difficulté d'exécution. L'expression devient extrêmement saisissante; le clairon retentit, c'est l'appel que nous avons entendu au début, dans la première partie.

C'est d'un grand effet et une vraie trouvaille de génie.

Ce finale a un caractère guerrier plutôt que religieux, et exprime, je pense, le triomphe de la religion sur l'indifférence humaine.

LII

ORPHÉE, DE GLUCK. — CAMPRA

Le fragment symphonique d'*Orphée*, de Glück, l'entrée d'Orphée aux Champs-Élysées, musique douce, reposante, était la bienvenue après la *Cantate* solennelle de Mendelssohn.

Voilà de ces contrastes nécessaires et heureusement choisis.

Cette mélodie délicieuse est la plus victorieuse réfutation de ce que La Harpe dit de Gluck.

En relisant ce passage on voit bien que La Harpe est Picciniste.

Du reste, Gluck, dans cet air : *J'ai perdu mon Eurydice*, représente lui-même la Mélodie et non pas le chant parlé.

Quel triomphe pour la flûte de Taffanel ! Il est difficile de croire que les bergers du temps de Pindare, d'Euripide ou de Théocrite aient jamais tiré de leurs

flûtes d'ébène ou d'ivoire des sons enchanteurs pareils.

Après l'admirable solo de flûte, l'orchestre reprend la cantilène gracieuse et plaintive, d'un caractère un peu XVIIIe siècle, qui fait d'autant plus ressortir le dessin antique si pur de la mélodie.

*
* *

Je dirai peu de choses de Campra, dont la Société des Concerts a voulu nous donner un spécimen.

Les *Fêtes vénitiennes* débutent avec une certaine couleur locale, mais bientôt le naturel est étouffé sous la convention. Costumes et perruques du temps, fard, mouches et force poudre de riz. Plus de musique, de la musiquette. A peine quelques effets d'harmonie, des airs de vielle. Et cependant il y a une tentative très réussie de musique imitative, admirablement rendue par les violons, le frémissement d'ailes des papillons, avec des passages solfiés chantés à ravir.

Charmant papillon, que ne puis-je suivre tes traces!

LIII

AUGUSTA HOLMÈS

Une œuvre séduisante, par la douceur passionnée qui la caractérise, c'est la *Nuit et l'Amour* de mademoiselle Holmès, fragment de *Ludus pro patria.*

Il y a un très grand talent, un charme infini dans cette composition, beaucoup de tendresse et de flamme.

Je n'ai pas entendu les grandes compositions de mademoiselle Holmès, mais je dirai un mot de sa Symphonie *Pologne* : Sur un fond musical très riche elle a adapté le thème qui est un symbole national, la *Mazurka.* Avec quel art elle a su se préserver de toute réminiscence de Chopin ! Elle a réussi, grâce à une inspiration très généreuse, exempte de toute langueur. L'ardente nationalité polonaise anime le rythme. Ce n'est plus une danse ; ce n'est pas un énervement. Variée avec une habileté infinie, la *Mazurka* toujours renouvelée, transformée, revient, persévérante comme le génie impérissable de l'indépen-

dance d'un peuple chevaleresque, si français de cœur! Lorsque cette vaillante, cette immuable et poétique *Mazurka* reprend sur un ton adouci, c'est d'un effet charmant. Trois fois le rythme change : plaintif, douloureux, héroïque. Tout à coup, il devient le signal de l'affranchissement ; c'est le réveil du peuple martyr. On entend les préludes de l'insurrection : rumeurs populaires, tambours, fanfares, coups de fusils, coups de canons. Puis le motif retombe en mineur, et alors quelles attendrissantes harmonies!

L'hymne, la prière finale, annonce-t-elle la victoire? Le cœur dit oui ; la raison dit non.

Dans tous les cas, c'est la Prière d'un peuple qui veut revivre.

LIV

SYMPHONIE DE LA RÉFORMATION, DE MENDELSSOHN

La *Symphonie de la Réformation* de Mendelssohn est une œuvre très poétique, malgré son caractère franchement historique. Toute part faite à l'imagination, la pensée de la Réforme s'accuse très nettement au-dessus des vastes richesses instrumentales. Voici d'abord l'inspiration religieuse si haute et si pure. Hélas! le dogme, la controverse suivent trop tôt! Le tumulte de la guerre se déchaîne. Après quoi revient la prière des âmes ferventes, très habilement mises en relief et formant un ensemble magistral. Je crois entendre au commencement de la Symphonie comme une plainte du Christianisme, dégénéré, défiguré par le clergé, et qui aspire à sa pureté évangélique primitive. Le *Scherzo*, avec ses clairons retentissants, parle assez haut des Guerres de Religion et du triomphe final de la *Réformation*. Involontairement on pense aux plus beaux chapitres de la *Réforme* de Michelet. C'est à la fois un éloge pour lui et pour Mendelssohn.

LV

LA SÉRÉNADE, DE BEETHOVEN

Je veux fixer ici le souvenir d'un beau concert au Châtelet.

La *Sérénade* de Beethoven a été exécutée entièrement; on s'attendait à un morceau très court, trop court, comme à l'ordinaire, et voici toute l'œuvre en cinq parties; les trois dernières surtout sont d'une tendresse incomparable. Quel mot! L'inspiration du Maître ne s'épuise jamais, il se surpasse sans cesse.

Tout ce que l'âme peut éprouver de passionné : attente, mystère, inquiétude, prières, tendresse, joie, félicité suprême, tout cela est exprimé, gradué dans la *Sérénade*. Elle s'avance pas à pas, avec la timidité, l'hésitation de l'amour naissant; peu à peu enhardi, mais toujours idéal.

Cette éloquence passionnée, cet art délicat, le riche coloris, le sentiment adorablement expressif de cette

musique ailée m'ont fait penser à certains chants dans les *Rayons et les Ombres*, et aux vers immortels sur Palestrina. Mais Victor Hugo s'est surpassé lui aussi dans ces *Symphonies héroïques* : *l'Année terrible*, *les Châtiments*.

O l'inviolable asile qu'une salle de concert! Réfugié dans le coin le plus obscur, on se sent absolument seul au milieu de deux mille spectateurs, seul, en tête à tête avec la divine musique.

LVI

PROMÉTHÉE, DE BEETHOVEN

Le ballet de *Prométhée* a été écrit par Beethoven, en 1814, à l'occasion des fêtes du Congrès de Vienne?

Assurément Beethoven, républicain à la manière antique, ne s'est préoccupé ni de son auditoire, de ces rois vainqueurs de la Révolution, ni de son sujet fabuleux. Il a versé des flots d'harmonie autour des plus belles formes mélodiques. Il n'y a pas un passage qui dénote une intention de traduire en musique les douleurs et les colères du Titan enchaîné sur son roc. C'est une série d'inspirations délicieuses jaillies d'une source inépuisable.

Le Prométhée qui a dérobé le feu du ciel, c'est Beethoven. Les douces Ondines, consolatrices de l'infortuné demi-dieu déchiré par le vautour, ce sont les mélodies; mais les hommes, habituellement ingrats, adorent pourtant celui qui les comble de ces magnificences musicales.

Le pauvre grand homme réduit par les infirmités corporelles à se renfermer en lui-même, s'exhale dans ces chants divins avec une grâce, une délicatesse, qui font de *Prométhée* un chef-d'œuvre.

Écoutons encore ces arpèges aériens exécutés par les harpes; la flûte, puis les hautbois les reprennent, tous les instruments alternent et complètent cette mélodie descendue de l'éther, répétée par les flots. La profondeur des mers renvoie au ciel l'écho de ces modulations. Écoutez les soupirs des Ondines à la fin de la première partie, encadrés par les arpèges. Quelle trouvaille! quelle ingénieuse distribution d'instruments! Les flûtes pour les nymphes, les violons et les altos pour les tritons et autres personnages marins. Enfin, la basse joue un thème superbe. Est-ce la voix de l'Océan?

Divers instruments répètent ces phrases solennelles.

Mais l'enchantement commence à l'*Adagio*; il y a un passage où l'on entend positivement les pleurs de compassion des Ondines. Le chant des basses semble une action de grâce.

On dirait que Beethoven a pressenti la délivrance de Prométhée par l'archange, ainsi qu'Edgar Quinet l'a imaginé dans son Poème.

Je crois entendre aussi le duo vraiment divin entre le Titan délivré et son sauveur.

LVII

AVE VERUM

Les concerts du Conservatoire sont une grande épreuve pour des yeux malades. Il faut résister à la *douceur des larmes*, comme dit le bon Homère.

En écoutant l'*Ave verum* de Mozart on éprouve un calme étrange : ces accents célestes n'appartiennent pas à la terre, ils sont originaires d'un monde radieux, éternel, ils vous détachent de l'existence et vous font désirer cette autre vie *tant redoutée parce que c'est l'inconnu*!

Pour des âmes qui ne tiennent pas à l'existence, ce chœur *Ave verum* offre un vrai péril. Mozart est là comme le génie de l'immortalité qui vous attire, vous emporte sur ses ailes vers un monde meilleur : « Viens! » dit-il.

Mais ceux qui aiment passionnément la vie parce qu'ils veulent agir, servir la Patrie, ceux qui voudraient

ajourner le départ, trouvent cet appel de l'éternité, cet *Ave verum* extrêmement bienfaisant. Les voix célestes répètent : « Viens ! repose-toi ! Sèche tes larmes. La clarté t'attend ! et de vie en vie elle grandira. »

Nous pensions aussi que le but de la destinée humaine est d'arriver à une telle perfection d'harmonie, par l'adoucissement des mœurs, par la réalisation des principes du beau, du bien et du vrai, que les hommes formeront entre eux, des liens aussi doux, aussi parfaits que les accords mélodieux, les combinaisons harmoniques célestes de cet *Ave verum*.

Combien de milliers de siècles faudra-t-il pour atteindre à cette perfection dont l'œuvre de Mozart nous donne le sentiment confus ?

L'entrevoir, c'est beaucoup.

LVIII

MORALISATION PAR LA MUSIQUE

En voyant rassemblée paisiblement, dans la salle du Châtelet, cette foule immense, hommes de tout âge, de toute opinion, dont beaucoup suivent les orageuses réunions publiques, on peut dire que MM. Pasdeloup, Colonne et Lamoureux ont bien mérité de la République. Autant de gagné sur les éclats de colère qui troublent si souvent les discussions populaires.

Ah! notre race française, qui oscille depuis un siècle entre des impulsions contraires, despotisme ou anarchie, il faut désormais qu'elle soit enchaînée par les seules lois de la raison et du rythme harmonique, conditions exigées justement pour les chefs-d'œuvre en musique. Une symphonie ira à la postérité, si elle réunit à la noblesse de l'inspiration la mesure, le sentiment humain, la puissance d'émotion. Point de chance d'arriver à l'immortalité, d'obtenir le brevet de génie à force d'effets

criards, de tendances extravagantes. La cacophonie remplacerait la symphonie.

Il y a un instinct très juste dans une foule réunie pour juger une œuvre. Individuellement, isolément, la plupart des auditeurs seraient peut-être inhabiles à discerner le vrai; mais de quel entraînement soudain la masse du public n'est-elle pas capable quand une étincelle a jailli d'un cœur inspiré! On applaudit avec frénésie; à un signal électrique l'auditoire enthousiasmé comprend et admire.

Ces concerts du Châtelet, du Cirque d'Hiver, du Cirque d'Été, sont des antidotes contre l'action délétère de la basse littérature. Je pense à tant de journaux à un sou, soi-disant populaires. Bonnes femmes revenant du marché, apprentis de seize ans sortis de l'atelier, à demi couchés sur les bancs de la place, jeunes et vieux, tous dévorent le feuilleton immonde, qui ne les entretient que de crimes et de souillures, et leur brûle le cerveau dans cette minute accordée au repos.

En littérature, au théâtre, il y a comme un mot d'ordre, un engagement tacite, une émulation à qui réussira le mieux dans l'art de dégrader et d'abrutir les intelligences les plus richement douées sur la terre. C'est à qui se surpassera en images dépravées dans ces publications honteuses, empoisonnées.

Ah! multipliez les concerts populaires [1]! Rendez-les accessibles aux déshérités! Les ignorants comprendront

1. Écrit en 1885.

cette langue éloquente et pure; la musique versera l'apaisement dans les âmes irritées et adoucira la douleur.

Qu'elles soient bénies, ces heures qui retrempent les délaissés et leur révèlent ce qu'il y a de grand et de beau dans l'univers!

LIX

LE DÉSERT, DE FÉLICIEN DAVID

On vient d'exécuter au concert Colonne *le Désert* de Félicien David. Nous l'avions entendu à Bruxelles, à la salle de l'Harmonie, il y a juste quarante ans et c'était un des bons souvenirs d'exil. Cette musique chaude, si richement colorée plaisait à Edgar Quinet, non qu'il aimât beaucoup l'Orient. En fait de pays soleillés ses préférences étaient pour l'Espagne et la Grèce.

La magie de cette musique vous transporte loin, bien loin de l'enceinte d'une salle de concert. Les milliers de spectateurs ont disparu; vous êtes seul. Comme dans un diorama vous voyez s'étendre devant vous à l'infini les plaines brûlantes.

L'*Entrée au Désert* est d'une grande solennité, et les strophes déclamées sur les notes tenues de l'orchestre ajoutent peu à l'éloquence musicale de cette grande voix du désert.

Naturellement la *Glorification d'Allah* est tout à fait dans la couleur locale musulmane, mais les beautés principales de l'œuvre, selon nous, se trouvent dans la *Marche de la Caravane*. Écoutez ce rythme, cette gradation des bruits lointains, d'abord imperceptibles, croissants, décroissants ; c'est extraordinaire comme sensation. Jamais la musique a-t-elle réussi à nous donner le sentiment de la distance? On mesurerait les lieues d'étendue qui séparent de nous la caravane entrevue comme un point noir à l'horizon.

Voici qu'on entend les pas cadencés des hommes, des montures ; cavaliers, chameliers, viennent, ils approchent, les sons grandissent ; enfin la Marche superbe éclate. Comme une lumière elle inonde de sa sonorité éblouissante l'espace infini. Puis de nouveau les sons diminuent d'intensité; ils décroissent, ils s'éloignent.

> La caravane lente
> Chemine haletante
> Et plantera sa tente
> Quand finira le jour.

On ne se lasserait pas d'entendre cette symphonie où toutes les magnificences des *Orientales* de Victor Hugo semblent fondues comme des métaux précieux dans un creuset. Les yeux sont éblouis par l'aveuglante lumière ; on sent les brûlantes haleines du simoun ; le ciel, d'un azur implacable, rayonne sur votre tête, mais la douce nuit arrive enfin.

O belle nuit! cet air délicieux, qu'Edgar Quinet fre-

donnait souvent, plaît aussi par le contraste, par l'idée de la bienfaisante fraîcheur qui a succédé à la brûlante journée,

> Quand après la prière
> Sur le sable mouvant
> La caravane entière
> Se repose en rêvant.

Cet air d'une douceur pénétrante semble d'autant plus harmonieux qu'il est traversé de quelques dissonnances musulmanes ; l'originalité et le charme s'en augmentent.

La *Rêverie du soir* a ce même caractère.

Après quoi, le *Lever du Soleil*

> Rayonne tout à coup comme un hymne sonore
> Et remplit le désert de lumière et d'amour.

La Marche de la Caravane reparaît avec son rythme majestueux, c'est une fin triomphale.

Pas une défaillance, pas une banalité dans cette œuvre splendide !

On serait tenté de placer le *Désert* de Félicien David à côté des *Ruines d'Athènes*. Et si ce parallèle semble une impiété aux fervents adorateurs de Beethoven, il est permis de dire que l'œuvre de Félicien David est une de celles qui honorent le plus le génie musical de la France.

LX

LA MUSIQUE — LA LUMIÈRE

Qu'est-ce que la musique? Je cherche une définition. Un jour, Victor Hugo que j'interrogeais me répondit : « La musique, mais c'est le vent dans le feuillage, c'est le mugissement de la mer. »

D'autres m'ont dit : « La musique est une langue particulière au musicien. Il se sert des sons comme on se sert des mots, pour exprimer les idées, pour former le langage. »

Cette définition échappe à ma compréhension. La parole humaine exprime nettement une chose intelligible qui a le même sens pour tout le monde. Au contraire, un morceau de musique reçoit autant d'interprétations qu'il y a d'auditeurs. Je parle de la musique symphonique, bien entendu. Si le compositeur y joint, ne fût-ce qu'une ligne de texte, un titre expressif, ce fil conducteur me guidera; j'entrerai tant bien que mal dans

l'ordre d'idées, dans le sujet que le musicien s'est proposé. Circonscrite en elle-même, la musique symphonique n'aura pas le même sens — je ne dis pas pour tout le monde — mais même pour deux personnes à la fois. Chacune y verra une signification différente. Cela est si vrai, que les morceaux les plus connus, les plus aimés, donnent lieu à des commentaires absolument divers. Les uns y trouvent un sentiment exquis de la nature, un paysage pittoresque, là où d'autres ne voient qu'un gracieux marivaudage.

Mendelssohn lui-même m'a fait éprouver cette surprise; en écoutant la *Symphonie romaine*, je l'ai interprétée dans un sens de vie morale intime, je croyais y deviner comme une analyse psychologique de la conscience. Eh bien! je me trompais; j'ai vu depuis, par sa Correspondance, que Mendelssohn songeait, dans cette Symphonie, aux ruines de l'antiquité romaine, au ciel bleu italien, à un vrai paysage de Poussin. Moi je croyais lire une page plus haute que la *Doctrine de la Vertu* de Kant.

Autre exemple, à propos de la *Neuvième Symphonie*, on vient de me dire : « Non, votre interprétation n'est pas la vraie; Beethoven a voulu exprimer, dans le premier morceau, le chaos social, les ténèbres, la douleur de l'esclavage. »

Dans ce commentaire, si différent du mien, il y a pourtant aussi une Création, avec les transitions des ténèbres à la lumière.

Si la musique était un langage spécial, réservé aux

seuls musiciens, on devrait les classer, à bon droit, dans une nationalité à part, à une échelle supérieure de l'humanité : ils posséderaient un idiome divin, refusé aux simples mortels.

M'est avis qu'il n'en est pas tout à fait ainsi, exception faite pour les génies qui trônent sur les sommets. Tous les compositeurs, même ceux qui s'adonnent à la carrière de parti-pris, sans être entraînés par une vocation irrésistible, tous peuvent *écrire* une partition, s'ils possèdent la grammaire, la syntaxe musicales, s'ils ont reçu l'instruction scientifique, l'art de faire naître des accords nouveaux d'un premier accord, de tirer de la cellule première tout un monde harmonique. Les ondulations sonores se propagent d'elles-mêmes comme la lumière. Celui qui a étudié le contrepoint, la basse générale, *écrira* la musique. De plus, elle pourra être fort agréable, s'il se laisse aller aux réminiscences involontaires. Mais l'inspiration seule fait le vrai musicien. Sans inspiration, le compositeur fera preuve d'étude et d'habileté; il n'aura pas reçu le don du ciel.

Je ne sais si je m'abuse, mais je me figure que, pour la mélodie, le procédé est le même que pour la peinture à fresque : le trait doit être sûr, car il est ineffaçable. Impossible de se reprendre, de se corriger, de raturer comme fait l'écrivain. Le musicien de génie fixe d'une main de maître sur le papier le dessin déjà arrêté en esprit, le dessin mélodique. Je sais bien qu'il travaille, efface, *compose*. Le brouillon des partitions le témoigne

assez. Je parle seulement de l'inspiration créatrice, de la mélodie, qui doit jaillir de source.

Si une musique me semble froide, obscure, si nulle idée distincte ne se dégage de l'enchevêtrement confus des sons, je crois y reconnaître l'incertitude du compositeur qui s'est mis à écrire de propos délibéré, avec une assurance prétentieuse, sans aucun entraînement d'inspiration sacrée. De là absence de dessin mélodique ; point d'harmonie, une perpétuelle incertitude : Où aller? A droite? à gauche? Monter ou descendre? En mineur ou en majeur? Le hasard en décide. L'indigence des motifs est à peine dissimulée sous la bruyante et savante instrumentation; le chant est incolore, sans expression. Si la fantaisie cherche à se déployer, la bulle de savon irisée ne planera qu'un moment pour s'évanouir aussitôt.

C'est l'écueil habituel des jeunes, très jeunes compositeurs et écrivains qui se hâtent trop de livrer l'ébauche première d'un manuscrit. On aperçoit l'intention, les recherches laborieuses, mais l'idée manque, l'œuvre n'est pas faite, c'est une étude sans originalité.

N'espérons pas créer de sitôt des chefs-d'œuvre nouveaux; laissons reposer quelque temps les mines d'or et de diamants.

Soyons fiers du talent de nos maîtres contemporains. Surtout plaçons très haut les chefs vénérés de l'École française, la noblesse, le génie dramatique de l'auteur d'*Hamlet* et de l'auteur de *Faust*.

Le mystère de l'inspiration musicale me jette dans une rêverie importune. Le musicien peut-il se faire comprendre de ses confrères musiciens par la seule langue des sons? Une idée a-t-elle son équivalent dans le monde des beaux accords? Y a-t-il un vocabulaire musical? Non, n'est-ce pas?

Tout au plus, on peut établir comme règle que le ton mineur exprime la tristesse et le ton majeur la joie; ces deux modes renferment toutes les nuances de sentiment.

Le musicien est-il libre de choisir les accords pour rendre la variété infinie des pensées, des sensations humaines? peut-il manier à son gré l'idiome des sons? Qui me le dira? Je me figure que le musicien de génie cède à la puissance d'un orage musical qui se déchaîne dans sa tête; dans cet état mental, il peint les mouvements du cœur avec une émotion *vécue*.

Le fond de la musique des grands maîtres est toujours un hymne de bonheur ou de douleur; les demi-teintes de ces deux états de l'âme, depuis le sourire jusqu'aux pleurs amers, prêtent à autant de modulations.

Le vrai triomphe de la musique, c'est de pénétrer comme un esprit subtil dans les profondeurs les plus cachées de l'âme et d'y réveiller un écho.

« L'homme est un commencement. C'est un univers en raccourci [1]. »

Il n'a pas conscience de *toutes* les facultés qu'il porte

1. *La Création.*

en lui-même; il ne se rend pas compte des pensées encore rudimentaires que l'éducation et le temps développeront. La musique des maîtres fait vibrer en nous ces pensées inconscientes, embryonnaires, déposées au fond de l'âme; elles tressaillent quand le génie les évoque.

Certainement il y a des parties musicales très accessibles à l'intelligence, facilement saisies par l'imagination, et profondément ressenties par le cœur. Mais un instinct nous dit que l'idiome sacré de la musique correspond à des facultés mystérieuses dont nous avons à peine la vague perception. Ainsi l'enfant ignore les brillantes qualités qui germent en lui obscurément.

L'esprit positif sourit et, raillant mon rêve, il me démontre par la physique, par la physiologie, que tout ceci est une divagation musicale.

Et pourquoi nier ce qu'on ne peut analyser, peser, palper, disséquer? Le respect pour les vérités démontrées doit-il exclure la foi dans les vérités encore inconnues? Le ciel intellectuel en est peuplé; comme les nébuleuses de la voie lactée, elles deviendront astres un jour. Croire à une idée bienfaisante, oser l'avouer au milieu de la négation universelle, c'est peut-être méritoire, c'est du moins affirmer quelque indépendance d'esprit.

Qu'est-ce que la musique?

Eh bien, qu'est-ce donc que la lumière? Je ne le sais pas davantage.

La lumière et le son, de nature identique? Cela donne à penser!...

Tu oses toucher à ces questions si hautes, si délicates? C'est aux Maîtres à parler, à révéler les mystères de l'art divin. Le bonheur que la musique te donne, voilà ta seule excuse.

*
* *

Le concert a cessé, et les harmonies intérieures continuent longtemps.

La mélodie, qu'on écoute encore, vous rend patient, et ramène le sourire sur le visage attristé; insensiblement l'esprit a passé du ton mineur au ton majeur. Un refuge toujours ouvert, quand la voix discordante ou banale du monde retentit autour de vous, deux heures de paix, n'est-ce pas un bienfait inespéré?

LXI

LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ, DE MENDELSSOHN

Le *Songe d'une nuit d'été*, cette fantaisie charmante, devait séduire un musicien, et Mendelssohn l'a mise en musique; mais je pense qu'il a emprunté à Shakespeare le titre seul, il n'a pas eu l'intention de décrire les querelles d'Obéron et de Titania. De la féerie il n'a gardé que le cadre, les bosquets d'aubépine trempés de rosée, les rondes nocturnes des sylphes et des lutins sur des tapis de violettes, par un beau clair de lune, avec le rossignol pour orchestre, pendant que linottes, pinsons, chardonnerets, troublés dans leur sommeil, sautillent dans les branches.

Les suaves mélodies de Mendelssohn ne font certainement pas songer aux étranges comédiens, menuisiers, charpentiers, chaudronniers, tailleurs, tisserands, marchands de soufflets qui vont répéter leur pièce au fond des bois. Leurs noms harmonieux Muffle, Meurt-de-faim, Vilbrequin, La Navette affublé d'une tête d'âne,

ne me semblent pour rien dans l'inspiration musicale, sauf le passage où l'âne brait.

La reine des fées, éprise de maître Aliboron! Si ce n'est pas là une plaisanterie de palefrenier gardant les chevaux à la porte des théâtres, c'est une fine satire de moraliste : il a voulu railler l'imagination féminine qui poétise souvent des êtres vulgaires et les transforme en créatures idéales.

Avouons que l'idylle musicale répond mieux que le conte de fées au titre *Songe d'une nuit d'été*. Cette remarque semblera audacieuse aujourd'hui que l'œuvre de Shakespeare est devenue sacro-sainte, depuis qu'on a reporté sur elle l'autorité infaillible, la révélation divine retirées à l'Évangile. « Bien rugi, lion! » a cent fois plus de succès que : « Pardonnez-leur, ils ne savent ce qu'ils font. »

Il n'en est pas moins vrai que les badinages sur le grain de moutarde et le roastbeef marquent le caractère du siècle autant que les travestissements historiques des personnages dans les drames de Shakespeare; il accommode et estropie l'antiquité à la façon de Villehardouin et de Froissard. La Renaissance n'éclairait encore vraiment que les cours d'Italie, pendant qu'ailleurs les reines et les rois se délectaient à des bouffonneries qui répugneraient aujourd'hui aux théâtres forains.

Le génie de Shakespeare resplendit dans chaque vers du *Songe d'une nuit d'été*, mais la pensée créatrice est à peine digne d'un ballet. C'est un de ces contes populaires qui formaient la littérature de l'époque, et

Farfadet a raison d'implorer l'indulgence de l'auditoire bénévole.

Mendelssohn a usé de la même liberté que Shakespeare à l'égard de ses devanciers. Que d'*Obéron*, que d'*Othello*, que de *Faust* ont précédé celui que le génie a définitivement consacré ! Encore un type supérieur de l'espèce qui l'emporte dans cette lutte des intelligences rivales.

La force créatrice jaillit d'une source divine, l'imitation ne produira jamais un chef-d'œuvre, même quand un art s'inspire d'un art différent. Un tableau de Raphaël, une statue de Michel-Ange ne créent pas le poème, la Symphonie, l'Oratorio ; c'est dans son propre fonds que le poète ou le musicien trouvera le trésor d'harmonies. Une œuvre poétique peut faire vibrer le son juste, correspondant, comme le diapason met d'accord des instruments divers, mais c'est tout. Un art ne copie pas un autre art ; c'est dans la libre nature, dans l'immense cadre de l'univers ou dans sa propre âme que chacun puise l'inspiration.

Osons le dire, au risque d'être lapidé : ce que Shakespeare a entrevu dans le rayonnement de son génie, Mendelssohn l'a réalisé par le sentiment de la nature. C'est tout simple, l'idiome des mortels est trop rude pour des êtres fantastiques. La parole appartient à l'homme, la musique aux fées, aux anges, aux oiseaux. Quelle autre langue peut révéler l'enivrement poétique, la transparence diaphane, la grâce printanière, la légèreté aérienne des songes dans une nuit d'été? C'est la *Sym-*

phonie des forêts que Mendelssohn a écrite. La musique seule peut exprimer le songe d'une fleur, le duo de l'ombre et de la lumière, du silence et de l'harmonie, qui forme le concert aérien au fond des bois.

Transportez-vous dans le royaume des fées, amalgame de mythologie païenne et de traditions celtiques. Imaginez une forêt enchantée, peuplée de génies, de sylphes. L'air, les arbres, les bords des sources, les nuages sont peuplés, comme dans les tableaux d'Albane, de groupes charmants, figurines de taille microscopique ; autant d'Apollons et de Vénus de Milo imperceptibles de petitesse et adorables de beauté. Est-ce bien vraiment par les vers de Titania et d'Obéron qu'ils exprimeront leurs fantaisies ingénieuses, leurs ravissements? Quoi? ces brutalités du XVIe siècle, dans la bouche de la charmante petite fée et du roi des génies? Mendelssohn a donné la seule interprétation possible par la symphonie de la forêt. Il a donné un vêtement de lumière à ces fées, à ces génies, au lieu du raide et lourd pourpoint du temps d'Élisabeth. Il a découpé dans le gland d'un chêne le lit de repos de Titania, une goutte de rosée est le bain parfumé « qui rafraîchit son beau corps », pour parler comme Homère. Une touffe de violettes et d'anémones est l'estrade où se célèbrent les fiançailles, sous le dôme de verdure de la forêt. Les rayons de la lune qui filtrent à travers les arbres, autant de grand'routes pour les sylphes, gnomes, elfes qui accourent de toutes parts à la fête. Voilà le cadre établi. Voyons comment Mendelssohn l'a rempli.

L'Ouverture est le prologue du *Mystère* que vont jouer les personnages imaginaires ou réels de la forêt. L'antiquité les nommait nymphes, dryades, faunes, sylvains; la poésie du Moyen âge les a transformés en fées et génies, esprits des bois, de l'air, de l'eau, du feu. La poésie moderne les désigne par ce mot qui dit tout : l'âme de la nature. Serrons le sens de ce mot : cela revient à dire : un cœur d'homme profondément sensible au charme de la nature et qui se plonge avec délices dans ces pures jouissances. Un cœur aimant, heureux d'avoir reçu le don de l'existence, cherchant le vrai, la douce paix, et les trouvant dans la solitude champêtre.

Vous voilà seul, au fond des bois, respirant le parfum des fleurs sauvages cachées au pieds des grands arbres. Vous marchez sur un tapis de mousse, en évitant d'écraser la pervenche bleue et le muguet; une ronce fleurie vous arrête au passage et vous enlace; qu'a-t-elle a vous dire? Vous vous dégagez doucement, non sans recevoir une piqûre; une gouttelette de sang marquera la lutte. Vous venez de perdre le sentier, et vous en êtes ravi. D'épaisses broussailles, des genêts couleur d'or, une pépinière d'arbrisseaux, jeune population qui grandit à l'ombre de la futaie, vous barrent le passage. Avant de vous orienter, vous vous étendez un moment sur ce tertre de thym et de serpolet. Autour de vous la forêt inextricable vous enveloppe de ses mille liens de verdure et d'enchantement, vous entendez l'*Allegro appassionato* du *Songe d'une nuit d'été*.

Voici maintenant l'*Andante tranquillo* : ce sont

d'abord les chuchotements confus de la forêt, symphonie qui se joue à la cime des arbres entrechoqués par le vent; une source cachée s'échappe avec un sourd bouillonnement; des rouges-gorges se chamaillent dans le buisson, le glapissement d'un oiseau impérieux se mêle aux voix aériennes. C'est un pinson virtuose qui donne à ses petits la première leçon de chant sur la plus haute branche d'un hêtre ou d'un charme. Plus haut encore, une famille de merles en fait autant. Immobile, vous retenez votre souffle, de peur de troubler ce délicieux concert. En effet, les hôtes de céans descendent des hauteurs; il faut vivre, non chanter toujours; merles, pinsons, bouvreuils viennent voleter, sautiller parmi les fleurs.

Un bruit sec de branches cassées révèle la présence d'un hôte de plus grande taille : un charmant chevreuil s'avance avec précaution; à ce bruit le lièvre détale; au même moment, l'écureuil tapi contre le tronc d'arbre, et qui se confond avec sa couleur, file comme l'éclair; il est rentré dans son trou.

Voilà le spectacle dont Mendelssohn et nous tous avons été témoins; voilà les sylphes, les génies qui peuplent les forêts; nous les retrouvons dans le *Songe d'une nuit d'été*. Pour comprendre cette symphonie, il suffit d'aimer les bois; et qui donc ne les aimerait?

Mais la musique aussi bien que la poésie ne serait que pittoresque si elle ne peignait surtout l'émotion humaine. C'est dans l'*Adagio tranquillo* qu'elle s'exprime. Heureux ou malheureux, le promeneur solitaire de ce bois

a senti ici la vie de l'âme à un degré supérieur. Ce n'est pas le cerveau seulement qui travaille; s'il a de fraîches pensées elles viennent du cœur, elles naissent dans cette clairière. Ce cœur est jeune et se confie à la vie comme à une barque emportée par le courant à travers des rives charmantes. Pas de noires mélancolies, point de passions redoutables; écoutez l'*Adagio* : c'est une âme qui s'épanouit en face de la nature et qui reporte sur elle son trésor d'amour; fiançailles avec le printemps en fleur. Cette âme ne sera jamais fanée; sa destinée n'est pas d'un jour, elle aime pour l'éternité.

Maintenant entendez-vous le début du *Scherzo*? Quels sont ces accents qui viennent du fond des bois? Le cor de chasse a retenti. Il redouble; les échos de la forêt le répercutent; il se rapproche, il s'éloigne, le son est plus faible ou plus fort, selon le vent qui souffle. On l'entend encore par intervalle, dans le lointain, et le concert aérien gagne en beauté; à cette distance, quel effet ravissant! On passerait sa vie dans l'herbe, étendu, à écouter ce cor mystérieux; il semble revenir de tous les côtés de l'horizon, singulièrement adouci par tout ce que dérobent ou ajoutent au passage les résonnances du feuillage que le son a frôlé avant de parvenir à notre oreille. L'orchestre, par ses instruments divers, l'imite à s'y méprendre, et complète, dans ses plus fines nuances, l'impression d'une symphonie de la forêt. Notes tantôt joyeuses, tantôt mélancoliques.

Pour mieux jouir de tout cet enchantement, vous fermez les yeux : les sons aériens, la brise molle chargée

de douces senteurs amènent le sommeil, le songe d'une nuit d'été commence.

C'est l'heure de l'apparition de Titania et de son peuple fantastique, hôtes des bois transfigurés par la poésie; le chevreuil rassuré est venu boire à la source, l'écureuil est ressorti de sa caverne, scarabées et fourmis semblent danser en rond. Et que d'autres visions dans cette solitude embaumée!

Assez dormi, assez rêvé! Voici le clairon qui appelle à l'action. Il faut reprendre le combat de la vie, marcher au devoir... au triomphe, si j'en crois les accents superbes de la *Marche nuptiale*; car cette Marche a toutes les allégresses de la victoire, toutes les allégresses d'une bonne conscience, d'une noble vie. Elle chante la paix et l'héroïsme, la dignité humaine et la fière possession du but glorieux que l'âme a poursuivie.

Vers la fin de l'hymne, quelques accents de tendresse parlent de bonheur intime, brins de myrte mêlés aux palmes civiques, aux fanfares de la victoire...

Et il y a plus d'une victoire.

LXII

CONCLUSION

Les savants discours sur l'art, à l'Institut, la prose tourmentée de Berlioz dont j'ai vu des spécimens dans les programmes de concerts, ne m'ont pas découragé.

Eblouir le monde par l'originalité ou la bizarrerie des trouvailles, l'étonner par la profondeur de l'idée, est-ce là interpréter la musique?

C'est de la science musicale, et moi je l'ignore. Ce que j'aime, c'est un doux tête-à-tête avec la pensée intime, un dialogue intérieur, involontaire, sans autre perspective que le bonheur de vivre, c'est-à-dire de penser; dialogue poursuivi partout, à la promenade, dans la veillée, interrompu mille fois et se renouant toujours. On n'en retrouve que des fragments, et parfois on ne ressaisit plus du tout le fil des idées.

Cette absence d'art et de science, cette simplicité de la pensée n'est-elle pas favorable à la céleste vision de

l'Idéal? L'archange n'apparaissait qu'aux humbles, prosternés devant lui, et non pas aux rois de la terre. L'érudition effarouche la chaste Mélodie, la noble Harmonie; elles dédaignent les traités d'esthétique, les termes d'école. Aériennes, diaphanes, insaisissables dans leurs formes belles et pures, dans leur vêtement de lumière, elles planent, elles glissent à travers les ondulations lumineuses, et se révèlent subitement à celui qui les invoque, d'un cœur aimant, sans une ombre d'ambition. Elles fuient les prétentions romantiques, les sarcasmes, l'imitation shakspearienne du doute et du désespoir, surtout l'*humour*. A force de chercher l'esprit, l'*humour* n'est souvent qu'une grimace.

Encore une fois, les divinités apparaissent plutôt aux cœurs simples, aux natures primitives, tranchons le mot, aux ignorants.

Le phénomène de la lumière et des ténèbres, séparées tout à coup par le *fiat lux*, se reproduit sans cesse dans le monde intellectuel. Vous voulez aborder une science, vous voulez étudier une langue étrangère? D'abord vous êtes plongé dans la nuit, découragé par cette profonde obscurité, et désespérant d'apercevoir jamais quelques points lumineux sur ce fond absolument noir. Quel tressaillement d'espérance quand, après de persévérants efforts, votre œil croit saisir sur le tableau sombre des linéaments d'abord confus, puis un peu plus distincts!

Les traits deviennent visibles, vous commencez à comprendre ces caractères. Petit à petit l'aube naissante

glisse une lueur sur ces teintes grises, mais ce n'est pas encore le jour.

Enfin le rayon a jailli, vous lisez en pleine clarté la pensée cachée dans les mots de cette langue étrangère, ou dans les axiomes de cette science inconnue. Vous voilà initié à tout ce qui était pour vous mystère, et vous bénissez l'accroissement de vie que vous sentez tout à coup.

C'est là ce qu'éprouvent sans doute les malheureux aveugles qui recouvrent subitement la vue. Le voile épais qui s'étend sur leurs pupilles ne tombe pas d'un coup; longtemps ils flottent entre les demi-ténèbres et les pâles lueurs ; le pressentiment de la lumière leur arrive graduellement. De quelle émotion religieuse ils sont saisis, alors que les formes se dessinent devant eux! Quelle joie, quand la couleur vivifie le dessin! La vie et la lumière leur est révélée.

Eh bien, pour certaines natures ce phénomène se produit en musique. Elles éprouvent tout ce que je viens de décrire, désorientées, sourdes, aveugles, dans la nuit plus ou moins noire. Les ondulations lumineuses et sonores les pénètrent à une seconde audition; la clarté triomphe à la troisième. Cependant il y a des œuvres, l'*Africaine* par exemple, dont la lumière colorée entre subitement dans l'intelligence. Autrefois cet endurcissement musical nous accablait de tristesse et d'humiliation. Il a fallu se résigner, subir les trois épreuves, avec la certitude d'une révélation plus ou moins parfaite, selon la nature de la musique et le degré d'intimité qui s'établit entre elle et nous.

13

Et ne dirons-nous rien de la frappante analogie entre la musique et la puissance qui vivifie l'univers?

Il est certain que le sentiment de l'art est une des formes de l'amour; l'admiration appartient à la même famille. Après la vision rapide d'une belle œuvre, le cœur ressent un trouble, une émotion profonde. Chaque fois qu'on revoit cette image de la beauté (statue, tableau, musique), le sentiment s'accroît. A cette première impression produite par la beauté, se joignent des révélations d'un charme supérieur. Autant de découvertes, autant de ravissements. L'âme veut pénétrer l'âme de cette musique, de cette peinture, de cette sculpture. Pénétrer dans cette intimité, quelle source d'inépuisables jouissances! Il ne nous suffit plus d'être subjugués, on transfigure l'œuvre par la faculté d'admiration. La glorifier, l'élever au rang des choses immortelles, voilà notre ambition et le seul bonheur qui puisse nous satisfaire. Nous ne sommes heureux que le jour où nous savons l'œuvre par cœur.

Non la musique n'est pas une science. J'aimerais mieux la définir ainsi : la musique est une religion, un amour. Seule, elle possède cette toute-puissance de transformer en joies divines, en heures radieuses, la vie la plus décolorée. Elle frappe quelquefois comme une lumière fulgurante; plus souvent elle s'empare de l'âme peu à peu et la pénètre de clartés. Émue par un charme persévérant, par tant de grâce et de force unie à tant de douceur, l'âme est conquise à jamais.

Il est rare qu'une musique vous saisisse dès la pre-

mière fois. Elle veut être connue étudiée, pour être aimée à sa valeur. Oui, il arrive souvent que sa beauté, ses mérites ne se révèlent pas en un clin d'œil.

En musique ne dites jamais : « Fontaine, je ne boirai pas de ton eau ! » Que de fois incomprise, parce qu'elle est simple, modeste, on la dédaigne, elle passe d'abord inaperçue. Vienne une disposition d'esprit plus favorable, une meilleure exécution, soudain le caractère d'un morceau qui vous laissait froid se transforme, l'enthousiasme naît, le chef-d'œuvre s'est révélé.

Plaire du premier coup n'est pas l'unique marque de la perfection, de la beauté.

Chose étrange, en musique, les répétitions d'un même passage produisent toujours un effet imposant. Est-ce parce que la beauté musicale ne peut être saisie en un clin d'œil, à première vue, comme une belle figure ou un beau paysage? Un passage mélodieux, plus il se répète, mieux il se révèle à l'âme et aux sens. Ce n'est qu'un son pourtant.

Encore une fois, comment se fait-il que les répétitions d'une même pensée, si fastidieuses en prose et en vers, deviennent un charme en musique? Voici peut-être l'explication : La musique est un amour, et on ne se lasse jamais de ces mots : Je t'aime! cent fois répétés.

Dites-moi aussi ce que signifient en musique les variations d'un thème? L'explication serait-elle dans la

même loi qui modifie la nature organique et produit des créations nouvelles par un simple changement de proportions? Un génie inventif veut prouver qu'il peut donner à une même pensée vingt formes différentes.

En effet, il la dessine une première fois; il fait suivre ce dessin d'un autre, légèrement modifié, puis encore et toujours renouvelé, transformé; il se joue dans sa puissance créatrice, mais il la circonscrit sur un point fondamental, unique.

Il arrive souvent à l'écrivain d'ébaucher une page qui lui semble réussie; il la recommence, différente d'allure, identique au fond et aussi bien venue que l'autre, mais il ne peut les employer toutes deux; il en sacrifiera une. En musique, au contraire, cette répétition modifiée deviendra une beauté.

Le compositeur tient un peu de l'homme de lettres et aussi de l'orateur qui présente sa pensée sous toutes ses faces, pour en tirer tout ce qu'elle renferme de vie et vérité. Il la reprend sans cesse, la modifie, l'analyse pour mieux faire briller le fond.

Et les fugues? A quoi servent-elles? A faire ressortir par leurs lignes géométriques la beauté des formes mélodieuses et, à force d'austérité, d'âpreté, à faire mieux apprécier la douceur du sentiment.

Au premier abord, les fugues semblent une déviation de l'art, une sorte de monstruosité musicale, un retour en arrière, une confusion des genres, un mélange scientifique et artistique, une fusion avec les bruits de la nature, une décomposition de la musique réduite en

poussière, la chute en plein chaos de l'astre mélodieux. Quand ces fugues éclatent dans l'orchestre et dans les chœurs, il ne reste plus que de confuses harmonies, des ondulations sonores, un chamaillis de voix aiguës, des sonneries grêles, et parfois les cuivres assourdissants.

Dites-nous encore quel est le sens des passages solfiés? L'absence des mots est commune à l'enfance, à l'ignorance, mais aussi à l'excès d'émotion. Parfois l'âme ne trouve aucune parole capable de peindre ce qu'elle éprouve. Peut-être le fervent chrétien des premiers temps, pour mieux peindre son adoration, a-t-il inventé le chant d'église solfié.

Et ces grands silences en musique, expliquez-nous leur signification? Ils expriment le profond recueillement. D'autres fois ils sont comme la mesure du temps, et de l'Éternité.

Entendre la musique sacrée dans une belle cathédrale, voilà une jouissance simultanée d'arts différents. Pendant que les chants retentissent sous ces voûtes séculaires, les sons de l'hymne montent comme l'encens vers le ciel. C'est une vraie fusion entre la musique et l'architecture. Les sons semblent se solidifier en colonnes, en ogives, en architraves, tandis que les merveilles architecturales, les dentelles et rosaces de pierre s'évaporent, se transforment en harmonies, en mélodies.

La musique est vraiment la synthèse de l'expression humaine; elle est à la fois parole, physionomie, batte-

ments du cœur, élans, soupirs, larmes, lamentations, méditation, éloquence. Elle dit tout ce qui vient du cœur; elle réunit tous les dons de l'âme.

L'action exercée sur nous par ces divins chefs-d'œuvre fait ressembler notre esprit à un clavier dont le génie des maîtres tire des harmonies et des sentiments exquis.

Oui, la musique, c'est la paix dans la lumière. Je me figure ainsi le ciel intérieur des sages, des âmes saintes.

En écoutant ces grandes symphonies, on se dit aussi : Le génie, c'est l'évolution accomplie par une intelligence; elle a terminé sa destinée terrestre en parcourant tout le cercle des connaissances humaines. Sans doute elle poursuivra sa course à travers toutes les vies, dans l'espace infini du ciel intellectuel; mais enfin ce génie, comme l'astre, a décrit sa rotation autour du foyer de la lumière, — la Vérité; — son année est terminée.

Une autre pensée toute différente éveillée par ces concerts, c'est que les différents instruments de l'orchestre, en bois, en ivoire, en argent, en cuivre ou à cordes, représentent des organismes humains, des natures absolument différentes les unes des autres, mais toutes peuvent concourir à la beauté, à l'harmonie générale de l'œuvre glorieuse par excellence, la grandeur de la Patrie.

Plus d'analyse, plus d'explications. On est heureux, on écoute les symphonies; elles communiquent leur noblesse à l'âme qui les accueille avec ferveur. Elles nous disent : La vie est un bienfait par ses aspirations saintes, même si elles sont encore loin d'être réalisées. Quelle

joie du ciel de les sentir sans cesse dans notre âme!

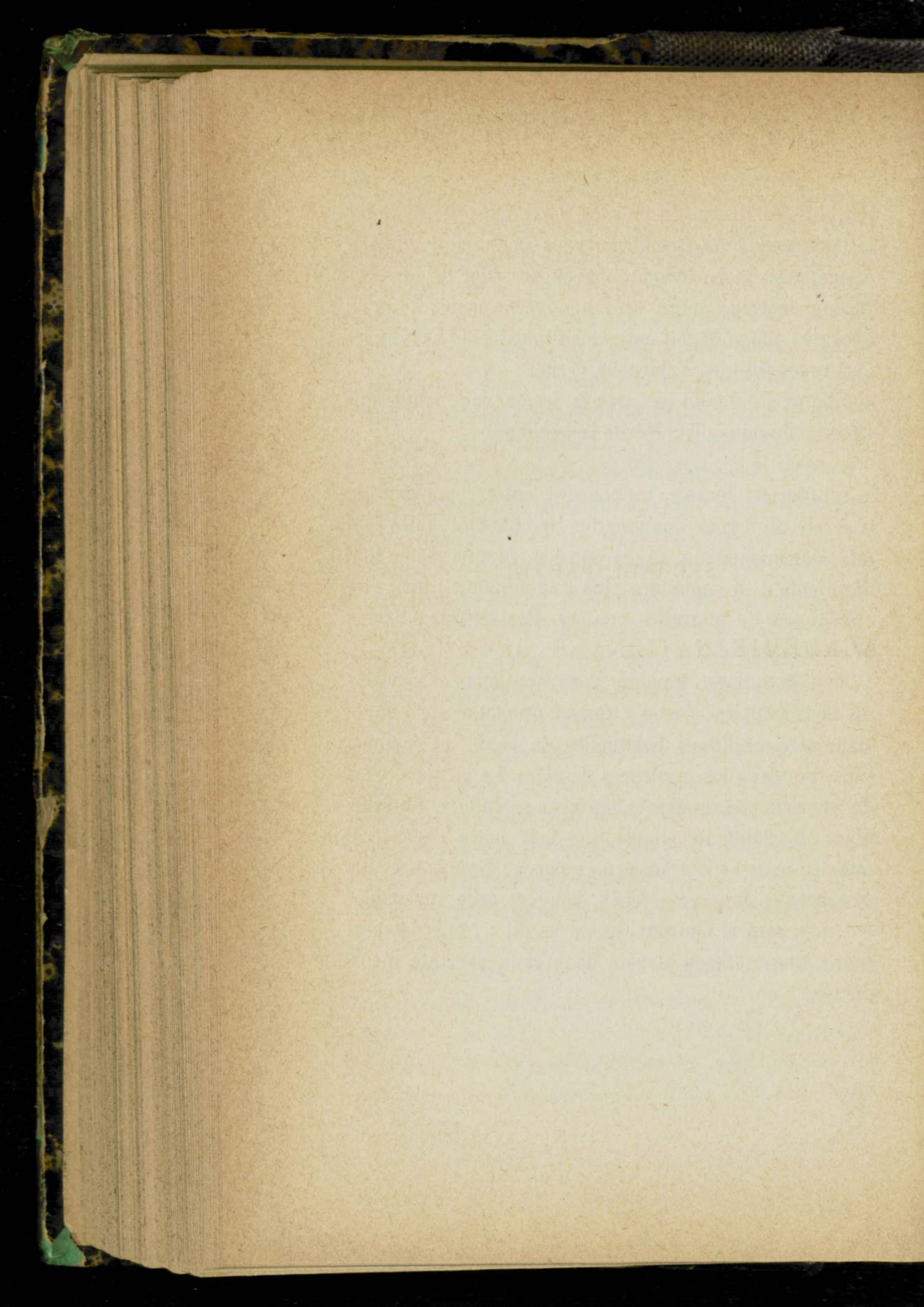
La musique de Beethoven vous donne une illusion dangereuse, mais divine : on croit posséder déjà la perfection morale; on se sent une vertu pendant qu'on l'écoute; elle vous fait entrevoir l'impalpable beauté, les béatitudes futures, l'éternelle vérité.

Elle ne s'évanouit pas avec le dernier son; longtemps encore elle nous dit : Mérite le bonheur!

L'hiver est revenu, les concerts ont recommencé. Je n'y vais plus pour analyser les Symphonies; elles sont *miennes* maintenant, je les possède. Je suis même tout désorienté de les entendre plus tranquillement, sans être envahi par de nouvelles pensées. Peut-être la Musique m'a-t-elle tout dit?

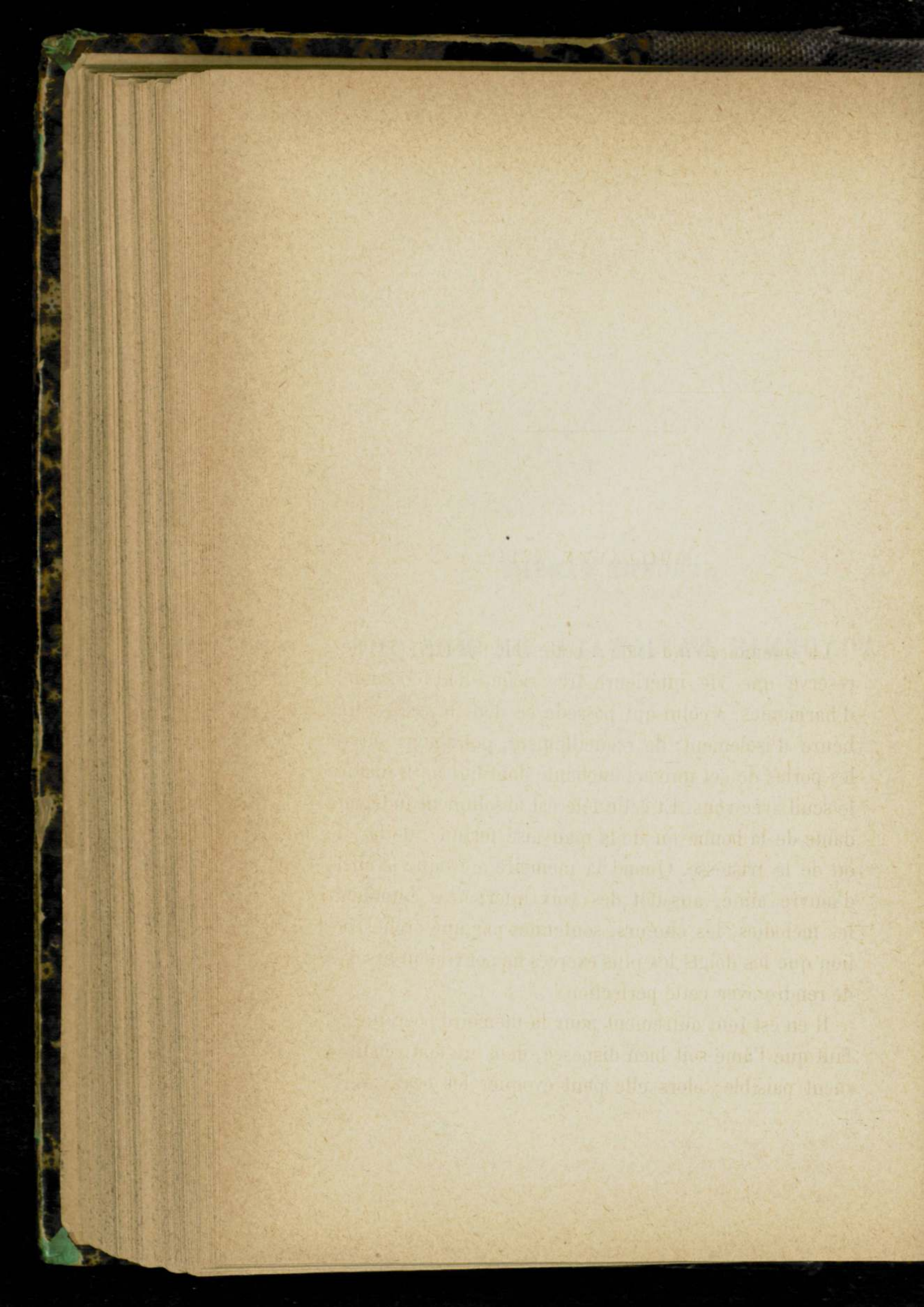
Mais ce qui est toujours nouveau, dans les concerts du Conservatoire, c'est d'y trouver un état d'esprit supérieur aux conditions habituelles de la vie, et combien plus rare dans les existences désolées. Le bienfait, c'est de ressaisir pour quelques heures la sérénité, et un semblant de bonheur. Quelle que soit notre disposition morale, nous voilà transformés par les premiers coups d'archet, apaisés, rassérénés dans cet asile inviolable.

On se sent si heureux, qu'on se dit : Après la mort notre âme voltigera encore dans cette enceinte mélodieuse.



SECONDE PARTIE

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE



I

GUILLAUME TELL

La mémoire musicale, cette bienfaisante magie, réserve une vie intérieure très riche, tout un monde d'harmonies, à celui qui possède ce don. Il suffit d'une heure d'isolement, de recueillement, pour vous ouvrir les portes de cet univers enchanté dont nul ne franchira le seuil avec vous. Et cette fête est absolument indépendante de la bonne ou de la mauvaise fortune, de la joie ou de la tristesse. Quand la mémoire a évoqué le chef-d'œuvre aimé, aussitôt des voix intérieures entonnent les mélodies, les chœurs, soutenues par une orchestration que les doigts les plus exercés ne pourraient essayer de rendre avec cette perfection.

Il en est tout autrement pour la mémoire poétique; il faut que l'âme soit bien disposée, dans un état relativement paisible; alors elle peut évoquer les beaux vers.

Tandis que la musique s'empare de vous, qu'on le veuille ou non; pourvu que vous ayez une organisation de musicien, vous êtes forcé de subir cette audition mentale.

Ce que je dis de la mémoire musicale est encore plus vrai d'une partition; c'est là le vrai livre de magie. Voici le soir; vous êtes seul, dans votre chambre bien close, au milieu d'un profond silence; aucun instrument à votre portée, cette partition suffit; elle vous donne l'accès des sphères mélodieuses. Tout ce que les contes de fées disent à l'imagination des enfants, toutes ces régions merveilleuses de la fantaisie évoquées par un coup de baguette magique, une partition nous les fait voir et entendre.

Mais il faut que vous ayez assisté au moins trois fois à l'exécution du chef-d'œuvre que vous voulez évoquer. Alors, dans une heure de recueillement, de solitude, à la lueur de la lampe, penché sur votre partition, vous aurez la vision. Cette clef mystérieuse vous ouvrira les portes de l'Opéra ou du Conservatoire, et vous entendrez un concert d'anges ou de titans, selon le caractère de l'œuvre.

Quelle vision! Quel rêve! on craint de s'éveiller. Me voici dans une salle de marbre et d'or, étincelante de lumière, d'une architecture très fantaisiste. Vénitienne? style Louis XV? Je ne sais. L'éclat des dorures, les statues, les cariatides rappellent une salle du palais des Doges... mais non, même en songe, on sent la douceur d'être sur terre de France.

Il y a plusieurs demeures dans la maison de mon Père. Cette parole de l'Evangile me revient toutes les fois que, dans mon enthousiasme pour une œuvre musicale parfaite, je suis tentée de placer la musique au-dessus de la peinture, de la sculpture et même de l'éloquence littéraire. Sous des formes diverses, n'est-ce pas toujours l'amour sacré du beau, l'élan vers l'idéal, qui fait battre le cœur et obscurcit les yeux de larmes?

Qui ne serait frappé de la richesse infinie du vocabulaire musical? Dans la langue parlée, écrite, les mots nous manquent pour rendre les sentiments avec leurs délicates nuances. Qui n'a senti cette imperfection de la parole, cette indigence de la langue, alors que le cœur déborde et qu'il voudrait exprimer l'univers moral qui s'agite en lui? La musique, au contraire, a des ressources inépuisables pour peindre des sentiments déjà traduits mille fois et toujours dans des formes nouvelles, différentes, selon le génie et l'inspiration du musicien qui crée le vocabulaire des sons.

Pauvre langue humaine, si impuissante quand on ne sait pas la manier comme l'instrument dont le virtuose tire des effets merveilleux!

Peut-être les autres arts m'aideront-ils à donner du jour à ma pensée; la reconnaissance surtout devrait m'inspirer un hymne. La musique est souvent un refuge, un salut dans la détresse, dans la maladie.

Aujourd'hui j'essaierai de parler du *Guillaume Tell* de Rossini.

Les premières mesures de l'ouverture ont déjà une

singulière puissance d'évocation. Du plus lointain passé le mélodieux arpège nous apporte l'image d'un monde disparu, toujours vivant, toujours présent! Cette œuvre glorieuse qui a passionné depuis soixante ans tous les peuples civilisés, qui a fait battre le cœur à des milliers d'hommes, qui peut-être a été le seul rayon d'enthousiasme de tant d'âmes obscures, illuminées pour un moment, cette musique adorable qui a consolé maint héros ou martyr, m'apparaît comme le génie de l'Immortalité qui transporte sur ses ailes les vaincus aussi bien que les victorieux. Les humbles et les illustres ont été soulevés jusqu'aux cieux par ce génie éternellement jeune.

Et pendant que l'ouverture déroule ses méandres mélodieux, cette pensée me suit, elle s'identifie avec le rythme, avec les beautés symphoniques. Dans cet éclair d'attendrissement je songe aux nobles existences que cette musique a éblouies comme une traînée lumineuse sur un ciel sombre. Je me reporte à l'année où parut ce chef-d'œuvre. Je vois sur la route de Bourgogne à Paris un jeune homme encore inconnu, debout devant le relais de poste; tout à coup il reconnaît l'auteur de *Guillaume Tell* dans une voiture de voyage; frappé de respect, ému, il s'incline profondément devant lui. Le jeune inconnu allait à Paris, l'illustre maëstro en revenait, chargé de gloire [1].

Écoutons l'ouverture. A ces souvenirs se mêlent déli-

1. Voyez Edgar Quinet, *Lettres à sa mère*.

cieusement d'autres images : les Alpes, les vertes prairies, la montagne, asile sacré de la liberté, la fraîcheur des bois, les parfums alpestres... Puis, de nouveau, la question mystérieuse du génie musical me ressaisit. Le réalisme de Rossini est connu ; cette individualité fine, spirituelle, narquoise, est incarnée dans le *Barbier de Séville*, d'un brio étourdissant, vrai feu d'artifice. Mais *Guillaume Tell*, c'est tout le contraire d'un opéra italien. Dans cette œuvre profonde vibre la passion de la liberté, l'amour de la patrie, la fierté d'une grande âme, le devoir stoïque. Par quel prodige l'aimable sceptique, insouciant en politique, railleur et léger, gourmand, raffiné, esprit pratique avant tout, a-t-il mis partout cette flamme d'héroïsme? De cette musique jaillissent des étincelles de liberté ; et en même temps, la plus exquise tendresse.

Autre merveille, Rossini n'a jamais été en Suisse, dit-on, et, dès les premiers accords, l'ouverture de *Guillaume Tell* nous transporte dans la nature alpestre ; elle nous fait revivre ces heures de rêverie au bord du torrent, en face des cimes neigeuses. L'effet en est saisissant même pour des esprits incultes.

Écoutez : les premiers sons montent *piano*, *piano*, comme une spirale harmonieuse des profondeurs de la vallée jusqu'au sommet de l'alpage. L'écho répond. Rossini a deviné tout le parti qu'il pouvait tirer en musique des sons répercutés par les rochers et les vallées ; cet arpège lent est un effet de l'écho dans la montagne. On

entend *con amore* ces sons tristes et mélodieux qui s'élèvent vers les cimes; une rêverie douce, triste aussi, monte en même temps. Cette phrase musicale est adorable. Un accord grave alterne avec l'écho et nous fait éprouver cette paix mélancolique de la solitude sur les hauteurs.

Pourquoi cette mélancolie au milieu de la grande nature? Dans ce profond recueillement l'âme se retrouve en face d'elle-même tout en jouissant des plus pures délices de la terre. Les yeux se reposent sur la verdure et les fleurs. Autour de nous l'espace sans limites; on domine de très haut la demeure des hommes. L'air balsamique pénètre la poitrine, il devrait tonifier l'âme... Eh bien! c'est précisément ce contraste qui nous émeut; cette paix bénie, cette sérénité immuable entrevues un instant rendent plus lourds à supporter le bruit, la lutte quand il faudra redescendre. Puis, cette majestueuse nature alpestre, éternelle, fait songer à la brièveté de la vie. *Et in Arcadia ego!*

Jouissons pourtant de ce moment unique. Vous voilà assis sur le gazon émaillé de blanches immortelles et de gentianes bleues, séparés de l'abîme par des touffes de roses des Alpes. Vous écoutez le bruit du torrent qui gronde à vos pieds; vous aspirez sa froide haleine mêlée à l'arome des sapins. Tout à coup, au loin, la clochette du troupeau retentit dans l'air serein. Écoutez encore! le vent nous apporte le refrain brisé des pasteurs. Puis tout retombe dans ce silence éloquent, dans cette paix sublime.

Voilà l'*Andante* de l'ouverture.

La sérénité sera troublée; un léger frémissement annonce l'approche de la tempête. La montagne va être bouleversée par les éléments déchaînés; des signes précurseurs apparaissent à l'horizon; le nuage livide qui entoure ce pic recèle l'orage. Il éclate avec la sublimité des Alpes; il fait même partie de vos jouissances alpestres. Vous fuyez vers le petit châlet voisin, grenier à foin, ou étable. De cet abri vous assistez à un magnifique spectacle : mélèzes et sapins échevelés, leurs branches tordues, joignent leurs étranges harmonies au sifflement du vent, au zig-zag des éclairs; les rochers ruissellent. Mais cet éclat, ce fracas ne sont pas de longue durée; en un instant la montagne a bu l'averse; un encens exquis monte de chaque plante, le ciel redevient plus limpide qu'auparavant, le soleil resplendit, la terre sourit, et après cet ouragan (qui dans la pensée du compositeur rappelle aussi la libre contrée ravagée par l'oppresseur étranger); le délicieux ranz des vaches se fait entendre dans les vallées rassérénées. Combien plus aimé après tant de dissonances et d'agitations!

Qu'est-ce que le *Ranz des vaches*? C'est le chant de gratitude des bergers et des troupeaux réunis; le berger rend grâce au ciel et à la patrie; la brebis, la génisse, à l'herbe tendre, aux claires fontaines, aux prés riches en plantes succulentes où elles paissent, l'une vagabonde, l'autre paresseusement couchée à l'ombre des mélèzes. Toutes ces images de repos dans les fleurs, au milieu de l'air odorant et pur, sur les hauteurs, sont évoquées par

le ranz des vaches. Il dit avec une voix attendrie, simple et forte, l'amour des Suisses pour leur patrie, tant aimée que nul enfant de l'Helvétie n'entend sans défaillir cette mélodie fruste, étrange. Elle appartient à la nature autant qu'à l'âme humaine; elle s'identifie pour eux avec cette souffrance cruelle et douce, *le mal du pays.* Que les Suisses présents à l'Opéra compriment leur cœur à deux mains!

Quand les instruments à vent ont redit l'adorable mélodie, la flûte reprend ses variations au vol rapide et tourbillonnant, au-dessus de ce chant agreste. Est-ce un essaim de papillons ou de pinsons des Alpes qui voltige sur ces hauteurs?

L'âme de la nature a perdu son repos majestueux. La trompette résonne, l'*Allegro vivace*, une sorte de chœur de chasseurs, interrompt les sublimes scènes de la solitude. C'est le conquérant qui arrive; ce sont les soldats de l'étranger.

Quelle délicatesse d'exécution dans cette troisième partie! Le *sotto voce* renouvelle et rajeunit ce morceau trop connu qui a entraîné la jeunesse dans des galops étourdissants. Ici, le rythme observé à l'Académie nationale de musique lui rend toute sa fraîcheur et le défend contre la banalité, cet écueil d'une popularité trop grande. La fantaisie autant que la science du musicien a adapté à ce finale de ravissantes variations de flûte; elles poursuivent leur course aérienne sur les cimes, pendant que les instruments à cordes entretiennent en bas des harmonies superbes.

Encore une fois, cet *Allegro vivace* signifie un chœur de chasseurs, chasseurs d'hommes libres traqués par les suppôts du tyran.

Trève de rêverie; il s'agit de l'Opéra, non du drame éternel de la liberté. Mais la musique, si elle éveille tant d'impressions diverses, les fait légères aussi et fugitives; elles naissent et s'exhalent avec les sons, la meilleure partie s'envole. Puis, il n'y a qu'à reporter les yeux sur cette splendide salle; sous ces lustres éblouissants, les pensées graves cèdent à la fête des arts réunis.

La toile se lève. L'Helvétie est là, dans toute sa beauté. Vous n'avez plus besoin de faire ce voyage enchanteur et coûteux. Voici le lac des Quatre-Cantons dominé par les Alpes d'Uri aux cimes étincelantes. Le pêcheur a amarré sa barque, il rêve sur l'azur tranquille des flots, et raccommode ses filets. Devant les châlets, les femmes tressent des paniers d'osier, pendant que les montagnards, la hotte sur le dos, traversent le pont aérien jeté au-dessus du torrent; ils reviennent de l'ouvrage et vont prendre part à la fête des pasteurs.

Encore un trait de génie d'avoir mis dans l'Introduction la couleur locale, le caractère populaire des chants suisses, ces refrains étranges désignés sous le nom de *Yodel*. L'*Andante grazioso* qui accompagne le lever du rideau débute par ces accords brisés, champêtres, montagnards qu'on entend seulement dans les Alpes, paisibles et doux, entremêlés d'une note plaintive accentuée d'une façon éloquente par le *ré dièze* de la basse. Puis

le chant s'élargit et sert de préface au chœur : *Quel jour serein!* encadré dans des refrains agrestes. Le motif alpestre voltige aussi légèrement qu'une hirondelle des Alpes.

La première moitié du chœur exprime le bonheur et la beauté de cette admirable contrée. Dans la seconde partie, les accents d'innocence et de douceur vous touchent aussi, pourtant on écoute avec une vague inquiétude. On voudrait prolonger le ravissement que cette musique vous fait éprouver. Encore quelques accords et ce bonheur a fui.

Mais l'entrée en scène du héros fortifie et bronze votre âme; vous étiez amolli, attendri, Guillaume Tell vous électrise. Le voici qui descend la colline, pensif, l'arbalète, la hache sur l'épaule. Cette fière figure commande l'attention. Il s'arrête, frappé par le contraste entre ses pensées intérieures et l'insouciance du jeune batelier dont le chant trouble sa méditation patriotique. Sa physionomie dit l'étonnement douloureux, la colère sourde qui bouillonne en lui :

> Quel fardeau que la vie!...
> Pour moi plus de patrie!

La superbe voix de Lassalle, soutenue par le trémolo de l'orchestre, éclate comme le clairon de la justice :

> Il chante, et l'Helvétie
> Pleure sa liberté!

L'élan de tout un peuple est dans cette admirable phrase musicale. Elle monte jusqu'aux frises, remplit

l'espace de ses ondulations sonores et lumineuses, tout resplendit; les Renommées, de leur bouche de bronze, prolongent la vibration de cette voix chaude, harmonieuse, passionnée ou tendre, qui possède la puissance de se développer et de se maîtriser. L'auditoire le plus froid ne résiste pas à cette phrase, elle sera toujours bissée.

L'orchestre remplit les intervalles des chœurs et des airs par de suaves harmonies qui expriment les sentiments populaires, mélange d'allégresse et d'inquiétudes. La fête des pasteurs, c'est la joie; mais la conspiration patriotique méditée, préparée par Guillaume Tell, couve sous cette fête.

Des récitatifs superbes succèdent à des chœurs délicieux; leur excellent interprète fait valoir chaque pensée, chaque mot, par la physionomie, par la noble simplicité de son jeu.

C'est à une riche nature bien plus qu'aux fortes études qu'un grand artiste doit cette facilité de s'assimiler le caractère de son rôle. Ne jamais s'oublier, s'identifier avec son héros, revivre en lui, c'est ainsi qu'on acquiert le don d'émouvoir la foule.

Une fois en scène, Guillaume Tell vous tient en haleine perpétuellement. Les sentiments les plus nobles, fiers ou attendrissants, se traduisent par des inspirations musicales inépuisables. Même dans les morceaux d'ensemble, c'est Guillaume qui semble avoir la partie principale. De chaque récitatif il fait une mélopée antique, de chaque vers une réponse cornélienne par

l'expression vraie, sans emphase, de la douleur patriotique ou de la tendresse paternelle.

C'est bien le brave montagnard au grand cœur, le libérateur de l'Helvétie, mais c'est aussi le père de Jemmy.

On a beaucoup plaisanté sur le *libretto;* sauf quelques passages, les belles pensées abondent; il est vrai que cette musique transfigure tout. Même dans le récitatif d'Arnold la lutte des sentiments est finement indiquée : le cor de Gessler retentit au loin et éveille dans ce cœur vacillant l'indignation contre « les tyrans qu'a vomis l'Allemagne ».

Guillaume rentre en scène et le superbe duo commence :

Où vas-tu? Quel transport t'agite?

Le prélude et l'accompagnement de l'orchestre accentuent l'interrogation; c'est véritablement de la musique descriptive. Elle peint le soupçon patriotique qui veille sur la défection d'un ami, l'indulgence du fort pour le faible, la sévérité inexorable du libérateur qui veut resserrer le faisceau d'alliance entre tous les fils de l'Helvétie, sa clairvoyance, quand le jeune homme réplique évasivement. La phrase musicale de Guillaume répète distinctement : « Mais Arnold ne m'a pas répondu! » Et le beau dialogue continue :

Qu'espères-tu?
— Rendre à ton cœur la force et la vertu.
— Quelle gloire espérer des revers?
— Je ne sais trop ce que c'est que la gloire,
Mais je connais le poids des fers!

Deux fois il répète cette phrase musicale avec un rugissement de lion, ou plutôt avec le frémissement de Spartacus brisant ses chaînes.

> Vaincus, quelle sera notre asile?
> — La tombe.
> — Et notre vengeur?
> — Dieu.

Cette première partie du duo est le triomphe du récitatif. Dans la seconde partie, le ténor chante les deux airs célèbres : *O Mathilde, idole de mon âme!*

Puis plus loin :

O ciel! tu sais si Mathilde m'est chère.

Le baryton, qui ne fait que soutenir le chant, exprime en *aparté* des sentiments bien plus intéressants. Le conspirateur croit ressaisir le patriote tout près de la défection, la vertu veut sauver la faiblesse, un *sotto voce* voilé dit cet espoir : « Il rougit de son erreur ».

Le cor se fait entendre de nouveau; les hésitations d'Arnold recommencent, Guillaume s'en aperçoit : « C'est Gessler!... Voudrais-tu, volontaire esclave!... »

Quels accents de mépris dans ce passage! Un moment on peut s'attendre au réveil du patriotisme d'Arnold, à ce cri : « Haine et malheur à nos tyrans! »

Mais il faiblit, il fuit.

La fête des pasteurs, avec ses mélodies ravissantes, ne sera qu'un prétexte pour cacher aux tyrans le bruit de la tempête : « Elle ne doit gronder pour eux qu'en tombant sur leur tête. »

Le gracieux ballet arrive bien à propos pour vous reposer de tant d'émotions. La musique du *Pas de six* est tout simplement un charme, et les évolutions des jeunes filles rappellent l'oiseau qui essaie ses ailes avant de prendre son vol.

Avec la scène du fugitif, poursuivi par les soldats, le drame recommence. Leuthold implore vainement le batelier : « Comme le gouverneur il est inexorable ».

En ce moment le héros survient ; dans sa voix vibre le sentiment le plus humain :

> Du ciel il méconnaît la loi,
> Il te refuse? eh bien, suis moi!

D'un geste énergique il arrache la rame et s'élance sur la frêle embarcation qui transportera sur l'autre rive le fugitif à la hache ensanglantée.

Comme cette scène est naturelle et vivement enlevée! Et le dernier mot de Guillaume à sa femme qui lui montre le lac en fureur et le ciel :

> Les périls sont bien grands, mais le pilote est là!

J'entends d'ici le ricanement de quelque grave professeur Strauss : « Vous croyez donc que c'est arrivé? Guillaume Tell, une figure historique!... — Et vous-même, docteur, êtes-vous bien sûr d'exister? »

Ah! les bons moments où la splendeur de la musique, du décor et du jeu vous arrache à l'existence terre à terre! N'est-ce rien d'assister, au moins devant cette

rampe éclairée, au plus beau spectacle qu'il soit donné d'admirer ici-bas : une grande âme qui ne compte pas les périls et trouve tout simple de s'arracher à tant d'êtres aimés, pour accomplir un devoir d'humanité? Pour sauver un proscrit, le généreux Guillaume n'hésite pas à exposer non seulement sa vie, mais l'œuvre patriotique elle-même. Un homme prudent se réserverait comme chef de parti ; il se doit à la délivrance de son pays plus qu'à un obscur citoyen. Le rude montagnard ne fait pas ces subtils raisonnements ; il commence par sauver son compagnon ; le cri de la nature a fait battre son cœur : « Guillaume, sauve-moi ! »

Le Chœur : *Dieu tout-puissant*, et celui des femmes agenouillées : *Vierge que les chrétiens adorent*, sont si touchants, si harmonieux, que ce premier acte semble l'emporter sur tous les autres, et pourtant il va être dépassé. Mais ce Chœur final est un repos pour l'âme doucement bercée. On a le temps de se recueillir, on n'est plus à compter les minutes. Ces chants sublimes reviennent, se prolongent ; dans l'orchestre des coups sourds martellent, appuient l'ordre des soldats : « *Obéissez* ! »

L'héroïque enfant de Guillaume anime ce finale ; avec sa généreuse audace il défie la force armée, et sa voix claire, aiguë, domine toutes les rumeurs harmoniques de l'ensemble. Enfin, à chaque reprise du motif, cette musique gagne en suavité. Un poète l'a dit : « Plus je la regarde, plus je la vois s'embellir ».

Le second acte est décidément la cime de l'œuvre,

illuminée de cette clarté qu'on nomme *Alpenglühn* dans l'Oberland.

Voici le paysage du Grutli, le plateau immortalisé par le serment des trois Jureurs, et là-bas la dalle (*Tell's Platte*) où tout croyant candide de la liberté va chercher dévotement l'empreinte des pas de Guillaume Tell, comme les chrétiens adorent au Vatican le pied de marbre de saint Pierre. Pourquoi pas? une légende vaut bien l'autre.

Les torches· brillent, le Chœur nocturne derrière la scène chante : *Voici la nuit;* touchante prière du soir que nous avons entendue, en 1857, dans les mêmes lieux. Des voix graves et pures sortaient d'une cabane patriarcale, pendant que le torrent grondait à quelques pas de là et que l'air frais, parfumé, ajoutait ses délices à nos impressions alpestres. Béni soit l'enchanteur qui nous rend ce doux passé!

Comment se fait-il que ce trésor musical, l'opéra de *Guillaume Tell*, ne m'est révélé qu'aujourd'hui? Pour moi, j'assiste à une *première*.

Le prélude de *Sombres forêts* est adorable; depuis un demi-siècle, tous les amoureux ont redit cette mélodie : elle a servi de porte-voix à leurs secrets.

Passons rapidement sur le duo de Mathilde et d'Arnold; paroles ineptes, j'en conviens, mais la musique ravissante, sa tendresse un peu langoureuse, va servir de contraste aux sentiments stoïques de l'immortel trio des trois Jureurs.

Quand l'Helvétie est un champ de supplices.

Ce trio résume toutes les beautés du drame et fait la gloire de l'œuvre entière; chaque phrase musicale, le prélude de l'orchestre, le refrain, chaque mot du récitatif, tout est d'une rare éloquence. Le point culminant de cette scène pathétique se trouve au début, dans ce vers :

Sais-tu bien ce que c'est que d'aimer sa patrie?

Interrogez les jeunes spectateurs ; ils vous répondront que nul exemple d'histoire ancienne et moderne, aucun manuel du citoyen n'avait encore pénétré leur cœur d'une flamme de patriotisme comme celle qui jaillit de ce serment du Grutli. Ce cœur d'adolescent que le trio des trois Jureurs a fait palpiter ne s'endormira plus.

Par un art exquis de gradation dont le génie a le secret, notre admiration se soutient et augmente à mesure que la scène se déroule, variée par la plainte déchirante d'Arnold. Walter le prépare à la terrible nouvelle : « Pour nous Gessler préludant aux batailles, d'un vieillard a tranché les jours. — Mon père!... »

Ce cri strident est soutenu par la puissance de l'orchestre; la mélodieuse lamentation filiale : « *O ciel je ne te verrai plus*! » parcourt toutes les notes de la douleur et de l'harmonie; encore un trésor de tendresse musicale. C'est trop beau! c'est trop beau! voilà ce qu'involontairement on murmure en écoutant ces mélodies.

Comme cette scène est savamment complétée par les

deux voix graves de Guillaume et de Walter qui répètent *sotto voce*, en aparté : « Son malheur lui rendra ses vertus ! »

Il y a un passage superbe où le grand cœur de Guillaume, tout à la liberté, s'attendrit sur ce fils désespéré et prend un accent profondément ému.

Enfin la mâle voix de la patrie transforme le jeune homme et l'enflamme pour la délivrance de l'Helvétie. Les trois voix s'unissent dans un accord sublime qui nous transporte par sa grandeur héroïque. Non, rien ne peut égaler l'enthousiasme sacré de ce trio ! C'est l'amour de la patrie exalté, passionné, douloureux et déjà vainqueur. Les trois Jureurs se donnent la main :

Ou l'indépendance, ou la mort!

Comme le rythme se précipite, haletant, enfiévré ; il palpite dans le chant, dans l'orchestre.

Vous croyez toucher au maximum de l'émotion? Tout à coup, « Des profondeurs du bois immense, un bruit confus semble sortir. — Qui s'avance? — Amis de la patrie ! »

Un chœur à demi-voix retentit dans le lointain et fait tressaillir les plus indifférents. Mais ici, où sont les indifférents? Ce chœur, on l'entend d'avance, rien qu'à la façon dont Guillaume écoute.

Les voilà, ces braves confédérés ; ils arrivent toujours plus nombreux, ils entourent Guillaume, ils se concertent. Ces conjurés gardent le caractère suisse fait de persistance, de froide résolution, de dignité tranquille.

Je suis toujours frappée de l'omniscience du génie. Comment Rossini a-t-il pu exprimer tout cela dans ce chœur : *Nous avons su braver, nous avons su franchir les périls comme la distance.*

Celui qui a longtemps souffert pour son pays, celui qui a attendu la liberté pendant des années qui avaient la durée des siècles, celui qui l'a invoquée du matin au soir dans ses veilles et dans ses rêves, depuis la nuit noire jusqu'à l'aube, et qui, tout à coup, reçoit le secours promis, celui-là revivra dans cette scène toute une existence de douleurs et d'espérances saintes.

Une minute peut donc contenir l'Éternité? Voilà ce que vous éprouvez pendant le trio du serment et à l'arrivée des patriotes armés « pour les saintes trames ».

Oui, il faut avoir passé par ces mêmes alternatives d'angoisses et d'espoir d'un grand homme qui cherche à électriser son peuple, qui veut faire passer sa propre âme dans ces poitrines inertes, qui réussit enfin à leur communiquer l'étincelle sacrée et transforme en héros des êtres passifs...

Quand on a passé par là, on comprend d'autant mieux Guillaume Tell. On le suit dans les nuances infinies des sentiments que sa physionomie et son chant expriment; il rappelle au peuple, avec une sombre douleur « qu'un esclave n'a point de femme, qu'un esclave n'a point d'enfants! » Le peuple répète ces mots avec une sourde colère : « Un esclave n'a pas d'enfants! »

Alors, mais alors seulement les traits altiers du libé-

rateur rayonnent de joie. Ah! les Suisses peuvent être fiers de cette figure populaire qui incarne la vertu d'un peuple libre!

Ce sentiment de la délivrance n'était encore qu'un vague espoir; il grandit à mesure qu'on voit émerger des forêts profondes les Confédérés des autres cantons.

Quelle histoire de la Suisse vaut le *Guillaume Tell* de Rossini! Pas même celle de Zschokke, ce modèle d'histoire populaire. Quand Walter s'avance au bord de la rampe et, levant les bras au ciel, s'écrie : « De tes enfants sois fier, ô mon pays! » un tonnerre d'applaudissements devrait lui répondre.

Les frères de Schwytz arrivent à leur tour et entonnent un nouveau chant délicieux : *Que ces bois solitaires...*

Tous ces chœurs sont d'une simplicité fruste; les montagnards chantent ainsi avec ce je ne sais quoi de traînant du chant pastoral.

Du seul canton d'Uri on déplore l'absence. « Mais qui vient? — Amis de la patrie! » Les barques, les avirons apparaissent au bord du rivage dans les demi-ténèbres. Les trois cantons sont réunis, Guillaume se place au milieu des conjurés et le magnifique récitatif commence; le libérateur parcourt les rangs, il se multiplie, il est l'âme visible de la patrie. L'œuvre de la délivrance se poursuit dans la mémorable nuit du Grutli, par ces paroles enflammées : « Du glaive et de la lance armons

les trois cantons. Nous seconderez-vous? — Oui, tous. — Prêts à vaincre? prêts à mourir? — Oui, tous. »

Le serment du Grutli est l'inspiration la plus haute de Rossini :

> Que de nos mains les loyales étreintes
> Confirment ces promesses saintes.

Et les clairons éclatent dans l'orchestre pour prendre à témoin le ciel et la terre de ce serment. Il y a là des coups de tonnerre menaçants :

> Si parmi nous il est des traîtres,
> Que le soleil de son flambeau
> Refuse à leurs yeux la lumière,
> Le ciel l'accès à leur prière,
> Et la terre un tombeau!

Il y a des crescendos qui font sentir les palpitations de toutes ces poitrines avides de liberté où l'espoir monte et décroît, selon que Guillaume les électrise de sa parole.

La musique suit mot par mot les sentiments divers qui agitent les conjurés : les sons descendent très bas vers la terre, puis montent stridents vers le ciel; musique si expressive que les paroles deviennent presque superflues.

Qui resterait insensible devant ce tableau solennel? Cette harmonie profonde, cette inspiration éloquente exaltent dans les âmes la vertu républicaine. Nous reportons sur notre pays la piété, la ferveur de ce moment sacré.

Ce qui fait de *Guillaume Tell* et des *Huguenots*

les plus parfaites et les plus populaires des œuvres, ce sont les sentiments immortels que cette musique exprime...

Mais voici le jour! On demande le mot d'ordre :
« Aux armes! aux armes! »

Vous souriez sans doute? Je parle au nom des humbles, des simples d'esprit. Oui, l'effet que produit *Guillaume Tell* sur les natures les plus incultes n'est pas un des moindres triomphes de ce chef-d'œuvre. Encore une preuve que la vraie beauté est accessible à l'ignorant. Les subtilités d'esprit, la science, lui échappent, mais toute histoire pathétique le touche, les accents profonds du cœur le pénètrent et font vibrer en lui des sentiments exquis. Grâce à cette émotion, des pensées germeront dans cet esprit en friche. Je l'ai constaté.

Rossini chante la liberté, lui, l'indifférent, l'âme bourgeoise, lui qui redoutait les Guillaume Tell, les Rienzi, les Garibaldi! Et cependant quelle flamme d'enthousiasme il communique aux esprits! Chose étrange et qui fait penser aux mondes habités qui gravitent autour d'un foyer incandescent, mais vide d'âmes immortelles.

Le contraste absolu entre le génie et l'œuvre qu'il produit s'explique peut-être par l'imagination, puissance redoutable qui permet d'éprouver ce que l'esprit se figure. L'imagination du poète et du musicien *réfléchit* le sentiment. Les facettes de l'intelligence resplendissent de mille feux et ce n'est pas le feu même, ce

n'est pas la clarté éternelle. Le foyer de la lumière est dans le cœur; là seulement le sentiment a *vécu*, là seulement il est vie et vérité.

Je devrais m'arrêter avant le troisième acte, mais la scène entre le père et le fils est un des grands charmes de l'œuvre. Jemmy, touchante figure! Cet adolescent continuera la race des héros.

Cette fleur charmante n'a pas été fauchée par la mort, dans une matinée de printemps, comme celui à qui je pense... Un cœur de héros, des pensées d'âge mûr dans un enfant de seize ans, et mourir avant d'avoir vécu... Tragique destinée!

Gessler est sur le trône, le fameux bonnet arboré sur le poteau : « Audacieux, incline-toi! — Je ne connais pas la loi qui me prescrit une bassesse. » Après cette fière réponse de l'homme libre qui brave le tyran, quelle tendresse alarmée quand Gessler le condamne à enlever d'un trait d'arbalète la pomme sur la tête de Jemmy! La terreur touche à l'égarement : « Que dis-tu!... Non, le crime est trop grand; il est un Dieu, Gessler. — Un maître! »

Le péril de l'enfant lui impose une bassesse, il fléchit le genou... Cette musique se voile de douleur, comme Jemmy lui-même; la lutte éclate dans chaque accord; Enfin Guillaume Tell humilié bondit sous l'injure, sous le ricanement de Gessler, et alors d'un élan superbe :

> Qu'on me rende mes armes!...
> Je suis Guillaume Tell enfin!

Ah! ce cri devrait nous revenir aux heures de défaillance.

Dans le chant qui suit, l'inspiration mélodique est due au contraste entre le courage surhumain et la tendresse. « Je te bénis en répandant des larmes, et je reprends la force sur ton sein. »

Que de péripéties dramatiques dans une seule scène, quelle variété de sentiments violents ou tendres! la haine du tyran, l'audace qui le brave, l'angoisse paternelle, la joie de sentir le courage de l'enfant supérieur au sien. Ses perplexités renaissent au moment où Jemmy est sous le poteau : « Courage, mon père! — A sa voix, ma main laisse échapper mes armes! »

On lui permet d'embrasser encore une fois l'enfant, et cette voix de héros murmure avec une douceur ineffable l'air touchant : *Sois immobile!* Quelle mélodie d'amour et de douleur! Puis ce cri d'espérance, de certitude : « Jemmy, songe à ta mère, elle nous attend tous les deux! »

Il a visé juste, l'enfant se précipite dans ses bras.

Voici le magnifique chœur final, les voix claires des deux sopranos dominent la voix de basse; la voix de colère du tyran et celle de Guillaume dont le ricanement audacieux monte jusqu'au défi : « Anathème à Gessler! » Et le prisonnier enchaîné semble commander à la troupe armée.

Des pierres fines entremêlées dans un bijou artistique font ressortir mutuellement leur éclat et l'augmentent par

l'harmonie de la couleur; il en est de même pour les différentes voix dans un morceau d'ensemble : si les voix sont belles, chacune fait valoir l'autre; ainsi dans ce finale.

Quelques mots seulement sur le quatrième acte. Pendant vingt ans j'ai entendu les proscrits, las d'une vaine attente, répéter avec ironie : *D'Altorf les chemins sont ouverts!* L'heure tardive est enfin venue, mais sans l'allégresse et l'harmonie de ce beau finale. Par quels chemins sanglants, encombrés de six cent mille Gessler, les exilés sont rentrés dans « l'asile héréditaire!... »

Mais évoquons plutôt le souvenir d'Adolphe Nourrit et de son fameux : *Suivez-moi*! qui électrisait la salle entière.

Un des plus beaux chœurs est celui des femmes à genoux pendant l'orage. Tout à coup la barque portant Gessler et sa fortune passe, ballottée par le lac en furie; le libérateur s'élance sur le rocher, il vise et frappe le tyran : « A toi, Gessler! »

L'orage se dissipe, le paysage resplendit avec la joie d'un peuple affranchi qui entonne le chant de délivrance; ce finale est d'un caractère profondément religieux :

> Liberté, redescends des cieux,
> Et que ton règne recommence!

Quel merveilleux enchaînement de voix! Elles se répondent de tous les points de l'horizon; par moments il y a des interruptions dans la phrase musicale, d'autres

voix la reprennent plus haut ou plus bas, et dans un accord différent.

Ainsi d'autres peuples, d'autres hommes ont repris et reprendront encore les mêmes douleurs, les mêmes joies héroïques personnifiées par *Guillaume Tell.*

*
* *

On ne se lasse pas d'entendre *Guillaume Tell*, et d'en parler.

Je voudrais pouvoir exprimer ici une pensée indéfinissable : La musique de *Guillaume Tell* et des *Huguenots* possède aussi un autre caractère extraordinaire.

On y entend chanter les voix de toutes les âmes qui ont été charmées depuis soixante ans par ces chefs-d'œuvre. C'est là ce qui ajoute à leur touchante beauté. Comme un phonographe, cette musique a conservé les sourires, les soupirs de bonheur, les extases ou les jeunes espérances de toutes les natures d'élite qui ont assisté à ces représentations, dont chacune est une fête.

Pour le statuaire il y a la patine du temps qui donne au bronze, au marbre, un reflet auguste. Eh bien, la musique aussi se colore d'azur et de lumière, par le souvenir des âmes heureuses qui l'ont passionnément aimée et qui en ont été charmées ou consolées.

La patine du temps, de quoi est-elle formée? Les rayons du soleil et les noirs brouillards laissent tour à tour leur empreinte sur le marbre, sur le bronze. De même

pour cette musique, le bonheur des âmes enthousiastes, puis aussi leurs tristesses y sont restés à jamais.

Le Prélude du Chœur des Baigneuses, dans les *Huguenots*, joué pendant l'entr'acte, inspire particulièrement ce retour en arrière : toutes les heures heureuses vécues pendant la représentation de ce chef-d'œuvre semblent ajouter un sourire, un attendrissement à cette musique; elle garde le reflet des âmes qui ont aimé et de celles qui ont souffert.

Une pensée grave se mêle parfois à tant de délicieuses émotions dues à *Guillaume Tell* : Le mot de liberté, ce mot sacré n'a-t-il pas été souvent profané? N'a-t-on pas abusé des paroles les plus saintes?

« La République à la mode des Suisses », comme disaient Montaigne et d'Aubigné, voilà encore la meilleure définition. Ces braves descendants de Guillaume Tell n'ont pas l'éloquence enflammée de nos tribuns français, point de brillantes théories, ni d'ambitieuses visées de civilisation extra-raffinée, mais la sagesse, mais le profond amour de la patrie les unit tous dans un but commun, l'indépendance, la prospérité nationale.

Oui, tous, laboureurs, vignerons, ouvriers, bourgeois, aujourd'hui comme il y a six cents ans.

Et nous, que faisons-nous? par nos funestes divisions, nous menaçons l'existence même de notre Patrie. Voilà ce qu'on se dit pendant ces scènes admirables qui électriseront, dans des centaines d'années, comme aujourd'hui, tous ceux qui ont un cœur vivant dans leur poitrine.

Ce soir-là, *Guillaume Tell* était conduit par M. Raoul Madier de Montjau. Comme il met toute son âme dans l'œuvre qu'il dirige! Sa présence au pupitre mêlait à ce tableau de l'Helvétie les souvenirs de vingt ans de proscription : le second chef d'Orchestre de l'Académie nationale de Musique est fils du grand orateur républicain, ami et compagnon d'exil d'Edgar Quinet.

II

LES HUGUENOTS

Je n'essaierai pas une comparaison entre *Guillaume Tell* et les *Huguenots*. Pourtant je crois que dans le chef-d'œuvre de Meyerbeer toutes les parties ont entre elles une valeur égale. Dans *Guillaume Tell* il y a des inégalités, des cimes et des vallées. L'*Africaine* l'emporte peut-être par le nombre extraordinaire des richesses mélodiques, mais chaque motif est peu développé, trop court, météores étincelants, évanouis aussitôt qu'ils brillent.

En somme je pense que l'opéra parfait entre tous, ce sont les *Huguenots*.

Il y a des œuvres tellement consacrées par l'admiration universelle, qu'il suffit de les nommer : la Vénus de Milo défie toute louange, toute description; on la regarde, on est heureux d'avoir reçu avec le don de l'existence le sentiment du beau. Le lendemain on rêve

encore à cette beauté accomplie, avec une reconnaissance passionnée.

De même pour les *Huguenots* de Meyerbeer. Il est certain que son génie a été singulièrement favorisé par le choix du sujet, un des plus nobles qui soient donnés, car tout est magnanime dans le caractère des héros : Raoul immole son amour à son devoir envers ses frères; Valentine n'a qu'une pensée : sauver celui qu'elle aime; Marcel, farouche calviniste, mais « tendre, héroïque et fidèle », devient le prêtre et le martyr de sa foi.

A ces trois figures si touchantes s'ajoutent Nevers, grand seigneur léger, transformé par l'honneur, par l'humanité, enfin la reine Margot, c'est-à-dire la grâce, la coquetterie.

Tous ces contrastes, le pur amour de Raoul et de Valentine, la galanterie de la cour des Valois, l'austérité huguenote, le sombre fanatisme de la Saint-Barthélemy, se retrouvent dans cette musique, d'une couleur si vraie qu'on est transporté dans la nuit tragique du 24 août 1572. C'est une page d'histoire.

Ah! ces huguenots! comme on vit de leur vie! Tant de noblesse, les sentiments les plus attendrissants incarnés dans Raoul, Valentine et Marcel, tant de périls, l'alternative continuelle du plus haut idéalisme et de l'inexorable réalité, donnent une variété prodigieuse aux mélodies, à l'harmonie générale. Ces cœurs si droits entraînés par la passion s'élèvent à des hauteurs superbes, et tout à coup sont ramenés à terre, précipités dans

l'infortune par les faits inexorables. De là ces accents pathétiques, éloquents.

Chose singulière, l'événement le plus tragique des temps modernes n'a pas tenté un poète de génie. La chute de Troie, les aventures d'Ulysse, d'Énée ont inspiré l'*Iliade*, l'*Odyssée*, l'*Enéide*; les guerres civiles en Italie la *Divine Comédie*; les découvertes des Portugais sont dans les *Lusiades*.

Notre grand Coligny et les héros de la Réforme n'ont d'autre monument que les *Huguenots* de Meyerbeer. Mais aussi quelle statue ou quel poème vaut cette œuvre-là? et combien la *Henriade* de Voltaire semble sèche, vide de poésie auprès de ce merveilleux poème musical palpitant de vie et d'héroïsme! Oui, les huguenots, ces républicains du XVIe siècle, ces ancêtres de la Révolution française, incompris, persécutés, martyrisés par le vieux monde, ont trouvé leur poète immortel.

Une des plus grandes noblesses de l'œuvre, c'est de montrer réunies toutes les qualités françaises du caractère national, avant qu'elles fussent mutilées par la politique séculaire, les massacres et les proscriptions.

Enthousiasme, austérité, voilà deux traits de la physionomie morale quelque peu modifiés aujourd'hui.

Valentine, véridique et passionnée, abjure une croyance fanatique et féroce. Raoul, héroïque et tendre, est un enthousiaste. Nevers, un courtisan frivole, mais humain, généreux. Et Marcel, de tous les personnages, c'est le plus intéressant. Type du huguenot, tel que nous le voyons dans l'épopée des Cévennes; la ferveur

religieuse ou plutôt l'âpreté de la foi est dominée par l'affection paternelle que le vieux serviteur porte à son jeune maître; de là aussi cette sensibilité et cette tendresse pour celle qui va le sauver. « L'ennemi des femmes, du pape et de l'enfer » est vaincu par un seul mot de Valentine.

Un enchaînement harmonieux de scènes délicieuses ou pathétiques dont chacune est un chef-d'œuvre, voilà cet opéra; l'intérêt va en grandissant, et ne faiblit pas une minute, tant l'idée est magnanime, les situations émouvantes. On est si heureux de respirer une atmosphère d'honneur et de vérité!

Involontairement, la pensée s'élance en arrière et l'on se dit : Notre France eût été libre trois siècles plus tôt, sans la nuit de la Saint-Barthélemy. Les huguenots, triomphant à la place de l'Inquisition, développaient la civilisation française par les idées moralisatrices de la Réforme, surtout au point de vue des institutions et de l'éducation.

La férocité des inquisiteurs politiques et religieux, les abjurations qu'ils ont imposées pendant trois siècles, l'ignorance ténébreuse réservée au peuple le plus richement doué de la terre, voilà ce que la victoire de la Réforme eût épargné à la nation. Elle ne serait pas restée emmurée dans un dogme vieilli. La Révolution française eût transformé la Réforme elle-même en philosophie religieuse. La libre pensée régnant chez nous depuis cent ans eût élevé très haut le niveau moral et intellectuel. Que de luttes sanglantes et stériles évitées, si la

France était devenue au XVI[e] siècle républicaine, *à la mode des Suisses*, comme le voulait le huguenot d'Aubigné.

Mais revenons à la partition. L'ouverture, c'est le Choral de Luther paraphrasé. Deux coups d'archet donnent le signal, puis le choral commence. Meyerbeer l'a transcrit dans sa sublime simplicité.

Le chant de rénovation religieuse s'élève *piano*, *piano*, d'abord comme une prière timide, fervente, inébranlable dans sa foi. A la reprise, il éclate avec un *fortissimo* formidable. Le réformateur a le sentiment de sa puissance, son rempart c'est Dieu. Un dessin musical très délicat, très léger, sépare le chant rudimentaire de ce même chant enveloppé dans une savante orchestration et transformé en majestueuse cantate ; elle suit son mouvement mélodique solennel, visible encore sous ses triples voiles, à travers les fugues, les renversements d'harmonie, les complications instrumentales ; le saint des saints ne disparaît pas derrière le tabernacle. Ce n'est pas seulement le cantique de famille du solitaire de la Wartbourg, c'est le chœur libérateur des peuples qui rejettent l'idole et ses prêtres. Des générations entières le répéteront ; les âmes se sont comptées. Depuis les plus humbles jusqu'aux sommets de la société, inexpugnables dans la citadelle, tous entonnent le chant triomphal.

Dans l'*Allegro moderato*, le Choral ajoute à son caractère religieux l'agitation, le rythme d'une marche guerrière : la lutte va commencer.

Point de transition entre l'ouverture et l'introduction; le morceau d'ensemble est tout à la joie mondaine, à l'élégance princière. Le dialogue des jeunes courtisans impatients de se mettre à table est si expressif qu'on retrouve questions et réponses dans la partition réduite pour piano seul; c'est intentionnellement que je suis cette partition. Le soin minutieux de mettre la vérité dans les moindres détails donne à l'ensemble une expression parlante. Par exemple à ce passage, quand on prédit à Nevers que la paix avec les huguenots sera de courte durée, écoutez sur le piano sa réponse; n'est-elle pas distincte?

A l'entrée de Raoul, le prélude de l'orchestre a toute la candeur du jeune huguenot, un peu timide et gauche; sa personne contraste avec la brillante compagnie; il représente l'espèce nouvelle bientôt étouffée, détruite par la vieille race.

L'*Andantino* : *Sous le beau ciel de la Touraine* diffère, par sa courtoisie modeste, discrète, du ton tranchant qui va suivre. Le Chœur de l'orgie touche au vertige dans l'*Allegro con spirito*, d'autant plus expressif que les voix commencent par un *piano pizzicato* pour monter au *forte*, au *presto* vraiment prodigieux.

La romance de Raoul : *Plus blanche que la blanche hermine* (une des plus difficiles qu'un ténor puisse chanter), est précédée par des arpèges aériens, rêveries d'amour éthéré que les flûtes rendent plus facilement que la voix humaine. Au second couplet les sons délicats

de la flûte se marient au chant d'amour qui évoque « l'ange, la vierge divine. »

Les éclats de rire et la bruyante fête préparent un autre contraste : l'entrée en scène du vieux serviteur Marcel, « élevé entre un glaive et la Bible. » Marcel et le Choral ne font qu'un.

Les lamentations en mineur de ce Jérémie huguenot traversent les magnifiques accords de l'orchestre; il entonne le pieux cantique, soutenu par la voix de Raoul qui, debout, tête nue, exposé aux railleries des courtisans, leur apprend que c'est le chant de Luther « fait pour protéger à l'heure du danger. »

Le Chœur de l'orgie reprend; avec quelle ivresse de plaisir, d'ambition, de jeunesse! Toutes ces voix rivalisent d'ardeur et se surpassent par l'entrain vertigineux des jouissances. Seul Marcel, à l'écart, conserve sa note ascétique; elle tranche singulièrement sur ce débordement de joie. Enfin il foudroie « le camp des Philistins » par le *Pif, paf, pif, des balles*, qui semble une vieille chanson huguenote, un débris historique des guerres civiles, plein d'énergie féroce, musique d'une couleur archaïque étonnante.

Quelle variété d'inspiration! Voici le délicieux chœur en *si* bémol pendant que Nevers reçoit dans l'oratoire Valentine.

L'*Andantino en sol* qui sert de prélude et le morceau tout entier ne répondent nullement à cette scène de courtisans enviant un galant mystère; à moins que ces accents touchants n'expriment l'état d'esprit de

Valentine et de Raoul au moment où leur destinée est brisée par une méprise cruelle. Dans l'*Allegretto con spirito* on retrouve mieux l'entrain bruyant, la curiosité des jeunes amis de Nevers et son dépit secret : *Honneur au conquérant!*

La cavatine du page est un air de bravoure des plus difficiles, qui sera encore surpassé par ceux du deuxième acte.

Après l'*Allegro* en *mi* bémol, si fin, si courtois, éclate la *stretta : Les plaisirs, les honneurs*, et c'est un charme que d'entendre la jeune voix d'Urbain au-dessus de ce chœur plein de folies amoureuses : *La puissance est de droit à qui sait la saisir.* Ce sont des fusées brillantes au-dessus d'un feu d'artifice musical.

Que cette musique est nuancée! tantôt sévère, tantôt légère, comme Raoul, austère par son éducation, facile à l'entraînement par son âge. Le voilà qui suit les yeux bandés les émissaires de Marguerite.

ACTE II. — L'orchestre exécute l'*Andante cantabile*, fantaisie délicieuse, arabesques pleines de grâce, fleurs musicales jetées sous les pas de la reine Marguerite. Meyerbeer en est amoureux et lui prodigue les plus rares diamants de la couronne : trois airs de bravoure au lieu d'un seul, trois bijoux historiques tels qu'on n'en retrouve aujourd'hui que sous les vitrines des musées et surtout dans les châsses de la Sainte Vierge. Oui, ce sont trois joyaux, l'un plus azuré que le saphir, l'autre plus vert que l'émeraude : *O beau pays de la*

Touraine! Le quatuor : *Raison austère* a les chatoiements de l'opale; *Amour, amour*, les reflets du rubis. On jurerait que ces airs, tous marqués aux armes des Valois, ont été retrouvés par Meyerbeer dans les archives de la reine Margot, dans son psautier d'amour.

Les ondes azurées du *Chœur des baigneuses*, les vagues sonores de l'accompagnement, nous montrent la claire rivière aussi distinctement que le décor du Cher et de Chenonceaux. Depuis un demi-siècle qu'on joue cette suave musique, elle garde son calme et sa fraîcheur.

On se sentirait amolli comme ces jeunes beautés sous le feuillage; mais voici la scène du bandeau. Raoul descend lentement les marches; chaque coup d'archet marque un degré, pendant que l'*Andantino grazioso* peint la curiosité des jeunes filles, et la fermeté chevaleresque de Raoul exposé à plus d'un péril. Le voilà seul avec l'enchanteresse; il arrache le bandeau; les délicieux arpèges expriment la surprise, le ravissement du jeune homme déjà subjugué à la seule vue de Marguerite.

Oui, elle est d'une *beauté divine, enchanteresse*, cette musique caressante mêlée d'éblouissements et de trouble amoureux. Et l'*aparté* de Marguerite, séduisant de grâce et de légèreté : *Ah! si j'étais coquette!* Puis le chaleureux et chevaleresque *Allegro con spirito : A vous et ma vie et mon âme!*

On ne se lasserait pas de ce dialogue musical, romanesque; mais y a-t-il une seule scène, du commencement à la fin, qu'on ne voulût revoir indéfiniment?

Et maintenant le drame de l'histoire va commencer : Marguerite exige au nom de Charles IX, le serment d'alliance entre catholiques et protestants, entre Saint-Bris, Raoul et Nevers; majestueux Trio des ennemis qui étendent la main et jurent éternelle amitié :

Par l'honneur, par le nom que portaient nos ancêtres... Les instruments de cuivre retentissent et de leur voix solennelle appuient le serment répété par le chœur, magnificences d'harmonie, accords pleins de fierté.

Tout à coup voici l'*Allegro con spirito* en *ut* majeur où éclatent l'indignation de Raoul en reconnaissant la belle voilée de l'oratoire chez Nevers, le désespoir de Valentine, la fureur de son père, la majesté royale outragée : *Plus d'hymen!*

Le transport délirant de ce final, aux mesures précipitées, haletantes, est prodigieux.

L'ACTE III nous restitue, avec le Pré aux Clercs du XVIe siècle, une chanson huguenote qu'on est tenté de déclarer authentique. Oui, *Rataplan* date assurément de ces temps de guerre où les soldats buvaient à Coligny, à leur « père Coligny ».

Suivent les litanies à la Vierge des femmes à genoux devant la procession catholique. Malheureusement les clercs de la basoche sont avec celles qui chantent les litanies, non avec ceux qui crient : « Vive Coligny! »

Dans les airs de ballet, éblouissant défilé de féeries musicales, celui en *la* majeur se transforme en mineur

pour passer à un autre air de danse au rythme pressé. Mais le plus délicieux de ces airs de ballet n'a jamais été gravé ; c'est une amabilité de Meyerbeer pour la *Maison :* le *Pas des Chevaliers* n'est exécuté qu'à Paris, à l'Académie nationale de musique ; aucune partition ne renferme ce morceau blasonné, qui a vraiment une allure de preux.

Je passe plus rapidement qu'il ne faudrait, car *Voici l'heure du couvre-feu!* Encore un chant du XVIe siècle, authentique, peut-être comme la cloche qui a sonné le glas de la Saint-Barthélemy à Saint-Germain-l'Auxerrois, et qui est aujourd'hui à la Comédie française.

J'ai hâte d'arriver au duo de Marcel et de Valentine ; elle a entendu, derrière les piliers de l'église, le guet-apens, l'assassinat de Raoul tramé dans l'ombre. La nuit est venue, mais elle reconnaît le bon Marcel qui, de son côté, inquiet, cherche son jeune maître.

Suivez la partition réduite pour piano seul et jugez de l'éloquence de cette musique ; n'est-elle pas imitative ? Entendez-vous les pas et l'interrogation répétée par les *fa* détachés, marqués en octave : *Qui va là? Qui va là?* Et la réponse de Valentine d'une voix éplorée, ce mot d'ordre : « Raoul ! » et l'effroi du vieux huguenot en apercevant une femme ; sa réplique : « Peur ? je suis Marcel, je n'ai pas peur ! » Et l'exhortation mystérieuse, angoissante de Valentine : « Qu'il ne vienne au combat que bien accompagné ! » L'insistance de ce refrain, puis le touchant *Larghetto* : *L'ingrat, d'une offense mortelle.* Et tout à coup,

lorsque Marcel défiant, exige qu'elle se nomme : « Qui donc es-tu? — Je suis une femme qui l'aime! »

Après cet aveu tremblant, elle retrouve toute l'intrépidité d'un cœur aimant dans le superbe *Allegro moderato* en *fa* mineur : *Pour sauver une tête si chère.*

L'attendrissement, la reconnaissance du vieux huguenot vibrent dans ce passage : *Ne te repens pas, noble fille, Marcel te bénit du fond du cœur.*

Il ne voit plus en elle la Madianite, le serpent d'Ève. Cet adorable duo si mouvementé se termine par une lamentation mélodieuse de la tendresse alarmée.

Madame Krauss et Boudouresque (le Marcel idéal) ont laissé des souvenirs inoubliables dans cette scène qu'on voudrait proclamer le chef-d'œuvre de l'opéra; mais que dire au quatrième acte?

Et maintenant, comment qualifier le Septuor, la scène du duel? Cette chevaleresque invocation de Raoul : *En mon bon droit j'ai confiance...* revient dans plusieurs tons différents, avec une assurance tranquille et fière; et ce refrain dédaigneux sur le choix des armes : « C'est convenu! c'est entendu! » Le jeu scénique de Marcel guettant dans l'ombre les assassins, poussant le cri d'alarme qui fait accourir les soldats protestants, complète le drame. Une mêlée furieuse de papistes et de calvinistes éclate dans le chœur de la dispute, après quoi le *Chœur de la noce* remporte encore la palme.

Oui, dans une œuvre où chaque scène renferme des situations si pathétiques, ce Chœur de la noce est tout un drame. Les joyeuses fanfares de la fête retentissent

sur les bateaux pavoisés, illuminés, qui amènent l'heureux époux; Nevers vient chercher Valentine au moment où Raoul apprend sa fatale méprise. Ces deux vies brisées, à jamais séparées, ce désastre de leur bonheur au milieu des accents d'allégresse et de la pompe nuptiale, tout cela est d'un contraste si poignant qu'on ne peut rester insensible aux déchirements muets de ces deux cœurs. Et le brillant cortège emmène Valentine, et les secrets douloureux, les vains regrets suivent le sillage du fleuve; emportés aussi sur l'aile de cette mélodie dont les gais refrains semblent une ironie du destin.

Acte IV. — Oserai-je aborder la grande scène entre Valentine et Raoul? Depuis un demi-siècle on la désigne simplement par ces mots : *l'immortel duo*. Depuis le 29 février 1836 jusqu'à ce jour, cette merveille musicale est considérée comme le point culminant de l'œuvre de Meyerbeer, comme le type de la perfection.

Création de génie faite d'amour et de douleur, de ravissements célestes et de périls mortels, de félicité et d'honneur chevaleresque, elle exerce une séduction absolue sur les âmes, et conservera éternellement cette puissance irrésistible. Le souvenir de mademoiselle Falcon et de Nourrit se rattache à ces rôles.

Un grave sénateur qui les a vus il y a cinquante ans me disait hier encore : « C'était à en devenir fou! »

Quelle angoisse, quelle immense angoisse dans les dix-huit mesures de l'*Allegro appassionato* de l'entr'acte, avant la romance de Valentine : *Je suis seule*

avec ma douleur. Plainte désolée, mornes regrets du bonheur perdu, prière d'une âme pure qui se défend d'aimer et qui y pense toujours. Comme cette lutte intérieure est notée dans chaque accord, dans les arpèges brisés, dans l'adorable accompagnement délicat, aérien, *piano*, *piano !*

Tout à coup Raoul apparaît aux yeux de Valentine épouvantée; et alors commence ce dialogue haletant, sombre de périls et de passion contenue, désespérée. Il veut mourir. « Non, vivez pour l'honneur, pour la gloire, la patrie, et pour qu'en ma douleur, du bruit de vos succès je sois heureuse et fière. » Scène d'une extrême noblesse. Elle si loyale, si aimante, lui si chevaleresque, si passionné.

Valentine et Raoul, figures idéales dignes d'entrer dans le cercle immortel de Roméo et Juliette, de Chimène et Rodrigue, d'Ophélie et Hamlet!

Les conspirateurs vont venir. Raoul est forcé d'assister à la conjuration, caché derrière un rideau. Meyerbeer a écrit sur cette conjuration catholique une page d'histoire superbe. Supposons que dans plusieurs siècles la puissance théocratique à qui l'on doit la Saint-Barthélemy soit brisée, réduite en poussière et les vestiges de sa férocité effacés. Si l'on voulait reconstituer sa physionomie, le fanatisme sanguinaire de cette autorité impitoyable, implacable, on la retrouverait dans la célèbre *Bénédiction des poignards*, dans cette grande scène, depuis les premières mesures de l'*Allegro moderato* en mineur, si mystérieux, si solennel, dont le caractère

inexorable s'accentue à chaque commandement royal transmis aux conjurés par Saint-Bris :

> Du roi, du ciel, de la patrie,
> Vous voulez, comme moi, frapper les ennemis?
> — Nous sommes prêts!

Seule, la voix du brave Nevers proteste, au nom de l'humanité, au nom de l'honneur : « Qui les condamnera? — Dieu. — Qui les frappera? — Nous. »

Ces phrases musicales expriment tout, même dans la partition sans paroles que j'ai là devant moi. Suivez les neuf premières mesures de l'*Andantino : Pour cette cause sainte.*

Après quoi l'admirable ensemble pénètre notre âme de sa grave harmonie. On reprend haleine un moment avant les cruelles péripéties qui vont se dérouler. L'*Andantino* revient, puis dans un passage *staccato* la fière déclaration de Nevers :

> Et parmi ces aïeux dont la gloire m'entoure,
> Je compte des soldats et pas un assassin.

Et il brise son épée pour la sauver de l'opprobre. Valentine éperdue, attendrie, court vers lui, elle veut tout lui apprendre; mais on l'entraîne, et la *Bénédiction des poignards* va commencer.

Échevins, quarteniers, chefs du peuple armés de hallebardes, et le groupe de moines, sont là. Le chef de la conjuration, Saint-Bris, leur expose le plan du massacre.

Cet *Allegro* en *ut* dièse mineur, avec ses phrases

fiévreuses, saccadées, est traversé de coups d'arquebuse, de glas funèbres; on sent la haine sanguinaire contre l'amiral. Le premier il mourra :

> Et lorsque enfin de l'Auxerrois
> La cloche sainte aura pour la seconde fois
> Du ciel impatient annoncé la vengeance,
> Le fer en main, alors levez-vous tous,
> Soldats du Christ! Dieu marche devant vous!

Dans le trio des moines : *Glaives pieux*, *saintes épées*. Et dans le chœur, *Oui*, *Gloire au Dieu vengeur*! d'une éloquence musicale si extraordinaire, tout est calculé pour frapper les imaginations de terreur. Voyez ce défilé lugubre d'octaves dans les basses : il a tout le caractère d'une procession de l'auto-da-fé. Le *fortissimo* alterne avec le *piano*, le *crescendo* avec le *diminuendo* ; ces terribles accords plongent dans la poitrine : *Poignards sacrés*, *par nous soyez bénis!*

Cette sombre et lente harmonie frissonne d'une piété homicide, d'une hypocrisie sanguinaire. Puis éclate le sauvage *Allegro con fuoco* :

> Ni grâce, ni pitié! Que le fer et la flamme
> Atteignent le vieillard et l'enfant et la femme!
> Dieu le veut! Dieu l'ordonne!

C'est un débordement de fureur musicale, des torrents de haine et de vengeance; les conjurés se précipitent dans la nuit sanglante qui s'appellera désormais la nuit de la Saint-Barthélemy.

La scène est vide, le silence se fait, Raoul soulève la

tapisserie et s'élance vers la porte, Valentine paraît, et « l'immortel duo » commence :

> Où vas-tu? —
> Secourir mes frères!

Dans cet *Allegro maestoso*, ce n'est pas l'amour, c'est l'horreur, l'indignation, qui arrachent à Raoul des phrases entrecoupées, des notes saccadées :

> Et voilà donc le Dieu que ton culte consacre,
> Ce Dieu qui des Français ordonne le massacre!

Raoul, l'honneur même, ne songe qu'à ses frères huguenots et repousse les supplications de Valentine tremblante pour celui qu'elle aime; cette noble lutte monte jusqu'à l'angoisse dans *l'Allegretto* :

> Le danger presse, le temps vole,
> Laisse-moi partir!
> Ce sont mes frères qu'on immole,
> L'honneur le veut, je dois te fuir.

Un ange d'amour a inspiré à Meyerbeer cette mélodie, élans d'un cœur magnanime, entrecoupés de prières passionnées. Il est vraiment héroïque, celui qui y résiste. Valentine reprend, dans une autre mélodie en *fa* majeur, sa prière désespérée : *Garde-toi de fuir*! Et debout contre cette porte qu'il ne franchira que pour être frappé, sous le coup du danger mortel, elle murmure dans une note élevée, suppliante, cet aveu où vibre tout son amour encore voilé : *Reste*, *Raoul*!... Ce dialogue passionné, entre le devoir et l'amour, haletant sous le coup

du péril, est subitement traversé par ce cri de Valentine : *Reste!... je t'aime!*

Que les mots sont usés et souvent profanés! que la parole humaine est froide, comparée à ce langage musical!

Le ton change, l'*Allegro* en *fa* majeur est une halte dans les tourments, un rayon dans la nuit noire. Raoul oublie tout et concentre une éternité de bonheur dans ce chant :

Quel mot du ciel s'est fait entendre!

Valentine n'oublie rien. Pour sauver Raoul elle a livré son secret, mais aussitôt épouvantée :

Ah! qu'ai-je dit? —
Oui, tu l'as dit.... oui, tu m'aimes!

L' « immortel duo » a été proclamé la cime de l'œuvre; mais cette cime est éclairée d'un rayon rose : *Tu l'as dit!* De ces trois syllabes Meyerbeer a tiré toutes les délices de la mélodie; c'est vraiment un rayon divin qui brille comme un bonheur fugitif dans ce chant suave et délicat. Le ravissement idéal est dans ce mot : *Tu l'as dit!* pendant que dans le trémolo de l'orchestre vibre l'enivrement, le délire de la passion. Pendant dix-neuf mesures ce mot adorable, ce rayon musical éclaire et caresse l'âme. Le caractère éthéré de l'*Andante* se transforme, l'accord en *sol* bémol retombe en *ré* majeur. Raoul est aux genoux de Valentine :

Et si mon bonheur est un songe,
Que jamais, ô mon Dieu, n'arrive le réveil?

Le rêve est court, le son lointain de la cloche rappelle au jeune huguenot la cruelle réalité :

> Entends-tu ces sons funèbres,
> — Ils me glacent de terreur.

Puis un cri terrible :

> Du massacre de mes frères
> C'est l'horrible signal !

Et il repousse Valentine :

> Plus d'amour, plus d'ivresse !

Cet *Allegro con moto* en *fa* mineur (le quatrième motif de cette scène) est d'un mouvement, d'une originalité qui défie toute comparaison ; c'est la vie, la nature dans l'explosion de toutes ses énergies. Raoul frémit de remords d'avoir pu oublier un instant ses frères qu'on égorge, il veut mourir avec eux. En vain Valentine s'attache à ses pas. Encore un motif nouveau, le ton change en *fa* majeur.

Il aperçoit par la fenêtre les massacres :

> Tiens... vois sur ce rivage,
> Vois ces cadavres sanglants.

L'orchestre par ses roulements sonores et ses accords pathétiques peint tout à la fois l'horreur du tableau, la résolution de Raoul, le désespoir de Valentine ; elle tombe inanimée. Il hésite un moment, s'agenouille auprès d'elle : *Reviens à toi* !

Cet *Andante* n'a qu'une phrase mélodieuse. Mais le

beffroi retentit ; après les six mesures de l'*Allegro* plein du tumulte des armes, suivent ces quatre mesures en octaves :

Dieu! veillez sur ses jours! et moi je vais mourir.

Il s'élance du haut du balcon et disparaît.

ACTE V. — On a retranché, et c'est bien dommage, toute une scène magnifique : Au lever du rideau le bal à la cour de Marguerite, qui vient d'épouser Henri de Navarre. Au milieu des danses, passe-pieds et sarabandes, Raoul se précipitait, appelait aux armes ses amis protestants. Tout est supprimé ; et le ballet, et les chœurs et le grand air de Raoul. Pourquoi ? trop de longueurs ? scrupules de la censure sous la monarchie ?

Chef de nos meurtriers, il n'est plus notre roi !

Quoi qu'il en soit, le cinquième acte commence aujourd'hui par la scène de Marcel blessé poursuivi par des meurtriers. Les femmes et les enfants huguenots se réfugient dans leur temple. Raoul arrive, reconnaît son fidèle serviteur. Valentine, en deuil, survient à son tour :

Où courez-vous ? — A la gloire, au martyre.

Raoul apprend qu'elle est libre ; le généreux Nevers est mort en défendant les huguenots. L'écharpe blanche, signe de ralliement des catholiques, pourrait sauver Raoul, l'unir à Valentine. Il hésite un instant.

Marcel! ne vois-tu pas que mon bonheur s'apprête ?

Ce trio vous arrache des larmes dès le premier accord; cette émouvante musique traduit les plus nobles sentiments; après tant de douleurs, d'héroïsme et d'amour voici le sceau du martyre. Marcel est le guide des consciences; mais Valentine, heureuse de partager leurs dangers, ne sera pas moins héroïque. A ce cri du jeune huguenot : « Non, près de lui je reste pour mourir! » elle quitte la religion des persécuteurs, des bourreaux triomphants, et embrasse la foi de ceux qui vont mourir : « Raoul, tu maudissais mon culte, j'adopte le tien. »

En ce moment le Choral retentit dans le temple. *Ils chantent encore!* Les coups de fusil, les cris des mourants alternent avec le sublime cantique.

Alors commence cet admirable *cantabile*, d'une si haute inspiration, à la fois huguenote, biblique, mystique, surhumaine. Marcel debout, Raoul et Valentine agenouillés devant lui. Marcel élève sa voix sévère, sans autre accompagnement qu'un instrument de cuivre.

L'intérêt romanesque, l'esprit, l'éclat, appartiennent aux deux premiers actes; les scènes pathétiques, l'élévation des cœurs aux trois derniers actes. Ce trio du cinquième acte dépasse par son caractère religieux les situations les plus dramatiques. Marcel, par le droit de la vertu, par le droit du danger, jadis serviteur, prêtre en ce moment suprême, sous les balles des meurtriers bénit l'union de Raoul et de Valentine :

Savez-vous qu'en joignant vos mains dans ces ténèbres,
Je consacre et bénis
Le moment des adieux et des noces funèbres?

L'accompagnement solennel, ascétique, de l'orchestre ajoute au caractère sacerdotal de Marcel, et fait ressortir les voix angéliques de ceux qui s'aiment dans la mort et qui n'ont plus rien de terrestre. Ce sont des martyrs qui répondent :

Oui, la foi dans nos cœurs règne enfin sans combats.

Ils vont mourir, mais ils s'appartiennent pour toujours, et on sent le frémissement de leur bonheur extatique.

Ce qu'il y a de plus étonnant dans cette musique des *Huguenots*, c'est la transformation continuelle qu'elle subit sous la pression des sentiments dont elle est le reflet. Après l'ivresse et presque l'égarement de la passion, l'ardente piété, la foi, la vocation du martyre. Meyerbeer trouve l'expression éloquente, toujours juste, pour les plus sublimes élans de la nature humaine : amour, sacrifice, héroïsme, triomphe sur soi-même.

Le bruit des armes, les cris des égorgeurs éclatent dans l'*Allegro feroce* en *la* mineur qui a fait taire le Choral. « *Ils ne chantent plus!* »

C'est alors que Marcel saisi d'un enthousiasme saint, a la Vision. Cet air de la Vision rayonne d'un éclat surnaturel :

Voyez! le ciel s'ouvre et rayonne!

L'accompagnement roule ses ondes sonores, l'extase du martyre entr'ouvre le ciel, Raoul et Valentine joignent leur voix à celle de Marcel :

Adieu terre, adieu!

Et ils tombent sous les balles des meurtriers. Les

fanfares victorieuses de la Saint-Barthélemy retentissent, et cependant la mort de Raoul et de Valentine vous laisse un profond sentiment d'apaisement. Quelle noble fin d'une noble vie !

Je me suis trop arrêté à l'analyse des *Huguenots*, mais on se plaît à décrire un paysage aimé, un monument merveilleux, un caractère qui vous enthousiasme. Dans les *Huguenots*, en retrouve surtout la vie sous ses grands aspects, de noblesse, d'héroïsme et de sacrifice.

La puissance de transformation dans cette musique de Meyerbeer, est une des choses qui frappent le plus ; l'aspect du ciel étoilé par une nuit orageuse n'est pas plus changeant. Voyez : les astres brillent dans tout leur éclat sur un fond bleu sombre. Des nuages traversent le ciel, ils deviennent si opaques, si noirs, que toute lumière disparaît. Chassées par la tempête, les nuées semblent entraîner la lune qui vient d'émerger... Regardez, elle a l'air de lutter de vitesse avec le tourbillon. Un coup de vent balaie enfin les brumes, et la voûte éthérée resplendit encore avec ses millions d'étoiles. Vous détournez un instant votre regard ému, et quand vous le reportez sur le firmament, tout a disparu, une mer grise a submergé les étoiles. Bientôt un scintillement lointain à travers les épais nuages vous apprend que l'astre ou la mélodie est toujours là ! Encore un coup d'archet, encore un souffle tout-puissant, et les nuées se dissipent, et l'éternelle splendeur rayonne et nous parle de l'Infini, de l'Immortalité.

III

L'AFRICAINE

J'ai voulu relire les *Lusiades* avant de parler de l'*Africaine* de Meyerbeer.

A dire vrai, l'épopée du musicien est plus vivante que celle du poète. Camoëns oublie Vasco de Gama et ne se souvient que trop d'Ulysse et d'Enée. A la façon des héros troyens, le conquérant portugais se livre à d'interminables récits où la fable empiète sur l'histoire du Portugal; on perd complètement de vue les aventures du glorieux navigateur. Camoëns s'inspire de l'Enéide inspirée par l'Iliade. L'imitation d'une imitation, et surtout la froide mythologie arrêtent les battements du cœur humain. La vie, le naturel sont absents de ce poème riche d'images brillantes, de pensées hardies ; l'Olympe du XVI[e] siècle est glacial. Les *Lusiades* nous ramènent dans les cavernes sous-marines des Néréides; Neptune et Thétis nous éloignent de Vasco de Gama.

Son odyssée nous est mieux racontée par Inès, Selika, Nelusko.

Le héros portugais revit dans la musique de Meyerbeer; on y retrouve les Iles fortunées avec leur luxuriante végétation, les cieux étincelants, les feux des tropiques, les hymnes, les danses de ces régions inconnues, d'une géographie encore indécise, terre de merveilles, « beau paradis sorti de l'onde » dont Vasco a doté son pays.

Dans les *Lusiades*, c'est plutôt Camoëns qu'on apprend à connaître, Camoëns caractère essentiellement moderne. Sa grande âme domine le poème, son courage d'esprit éclate dans des vers magnanimes. Il a été le libre penseur de son temps, il a devancé de plusieurs siècles son époque, par sa tolérance, par son indépendance. Camoëns a été vraiment un explorateur des continents nouveaux dans les régions de l'intelligence, un hardi lutteur contre l'Inquisition. Il a osé donner à son peuple, à son roi, des préceptes qui semblent audacieux quand on songe à la toute-puissance de l'Inquisition, à l'humilité des sujets prosternés devant le souverain. Dans ce fier langage on retrouve la même hauteur de vues que celle des réformateurs modernes lorsqu'ils parlaient sévèrement à la démocratie souveraine.

Les *Lusiades*, écrites à Macao, ont été sauvées du naufrage. Camoëns, en nageant, tenait son manuscrit au-dessus de l'eau. Il faudrait bénir ce sauvetage quand on n'aurait gardé que ces trois vers :

« Les livres sacrés, je ne les porte point avec moi.

Ai-je besoin de lire sur des feuilles périssables ce qui est écrit dans mon cœur? »

C'est dans les parages du Cambodge qu'on place cette aventure, et notre expédition du Tonkin a donné en quelque sorte une actualité à l'*Africaine* [1].

Revenons à l'œuvre de Meyerbeer.

Elle est si vaste qu'on aurait pu y tailler dix opéras. L'excès de munificence est peut-être la plus grande critique qu'elle mérite. Et n'oublions pas qu'on a fait des suppressions nombreuses, des coupures, véritables mutilations; on a réduit la partition presque à la moitié.

L'*Africaine* semble composée pour des titans, pour un auditoire qui ne se lasserait pas d'entendre, depuis le coucher du soleil jusqu'à l'aube du jour, ces mélodies éblouissantes comme les rayons empourprés du soir ou fraîches comme l'aurore.

En déchiffrant la partition de l'*Africaine*, on peut mieux encore se rendre compte de ce colossal ouvrage. Il faut procéder très lentement, phrase par phrase, mesure par mesure; il y a une vive jouissance dans cette analyse. Comme on apprécie la variété infinie des chants, les combinaisons imprévues de sons, le changement fréquent de tons, les modalités diverses, l'innombrable richesse des motifs qui, développés avec plus d'ampleur, seraient devenus tous des morceaux de premier ordre! Il y a là une accumulation énorme d'idées musicales; et cela s'explique par le long espace de temps que Meyer-

1. Écrit en 1885.

beer a consacré à l'*Africaine*. Il a mis vingt ans à sculpter, à ciseler son chef-d'œuvre. Il y a emmagasiné des milliers de traits de génie.

Je connais un poème que le poète a aussi gardé vingt ans, ne pouvant se résoudre à s'en séparer.

On peut prendre au hasard n'importe quel passage de l'*Africaine*, on y trouvera des beautés surprenantes. Tout y est nouveau, original, jusqu'à ce parti pris d'écrire chaque morceau dans un ton peu usité, avec cinq ou six dièses ou bémols à la clef. De là une fraîcheur, une clarté merveilleuse dans le son; il n'est pas usé. C'est ainsi qu'on édite un livre rare avec des caractères d'imprimerie fondus tout exprès, ils n'ont pas encore servi et ne serviront qu'une fois.

A cette singularité il faut en ajouter d'autres qui sont autant de beautés : Premièrement, le changement fréquent de mouvement. A peine un morceau a-t-il commencé à quatre temps, voici au bout de quelques mesures le trois temps ou le six-huit, ou le deux-quatre, ce qui donne à l'ensemble une animation extrême, une variété, une puissance de vie inouïe.

Voici une pensée mélodique d'une grâce, d'une sensibilité si profonde qu'elle vous arrache des larmes ; vous voudriez l'entendre encore, mais elle est aussitôt remplacée par une autre également suave. Après quelques mesures cette nouvelle inspiration fait place à un motif tout aussi exquis et tout aussi fugitif, suivi par une mélodie adorable encore trop courte. Ainsi se succèdent des chants absolument différents, tous délicieux, tous

très courts. Cela me fait l'effet de pensées concises, brièvement notées dans le carnet d'un écrivain de génie qui se proposait de leur donner tout le développement qu'elles comportent. Meyerbeer peut-être, eût fait de même, car, ne l'oublions pas, l'*Africaine* est une œuvre posthume confiée à un exécuteur testamentaire; elle n'a jamais été jouée du vivant de l'auteur. C'est là précisément le point délicat, inquiétant : quelle est la part d'influence étrangère, quelles sont les modifications apportées à cet opéra?

Une juste défiance de mes forces, le respect que m'inspirent les créations du génie me causent un grand trouble devant une œuvre d'art inconnue. Avant le lever du rideau, j'éprouvais le même sentiment d'inquiétude qu'aux portes du Vatican quand je me demandais : Raphaël, Michel-Ange parleront-ils à mon cœur? saurai-je les comprendre? En face de ces sublimités, est-ce que je vais rester froide, avec un esprit emmuré? Est-il trop tard pour acquérir le sens de l'art?

De même ici : Serai-je électrisé par l'*Africaine*?

L'ouverture commence, et ses splendeurs d'harmonie me pénètrent instantanément. Tout en faisant la part de mon incapacité, je vois défiler une succession lumineuse d'idées musicales. Cette ouverture très courte se compose de deux mélodies exquises.

Ce sont les *Adieux* du premier acte et du second acte. On dirait que Meyerbeer, par une inspiration poétique, a voulu placer au fronton de l'œuvre le sacrifice d'Inès. Il le fait pressentir par le choix de ces deux motifs : la

romance, *Adieu, rive du Tage* et le Septuor, *Reçois mes adieux*.

L'un était le chant de l'espérance, l'autre le chant du désespoir.

La toile se lève. Meyerbeer a multiplié les dons de son génie dans chaque scène de l'*Africaine*; la première, celle d'Inès, renferme déjà trois motifs gracieux et tendres : l'*Andantino* en *fa* : *J'espère*. Puis le chant d'adieu (qui fait songer à une vieille romance de l'Empire, *Fleuve du Tage*), l'*Andante* en sol : *Amours de l'enfance*. Tout cela très-doux, comme la touchante figure d'Inès.

Dans la scène qui suit, entre le père, la fille et l'odieux fiancé, l'opposition des caractères est fortement marquée en musique. Le Terzettino en sol bémol : *Loin de ta patrie*, d'une extrême beauté, pourra-t-il être dépassé? Oui, le *Chœur des évêques* va faire pâlir tout ce qui précède, tout ce qui suit, c'est le morceau capital de l'œuvre.

Une phrase musicale presque parlée annonce par la voix de l'huissier que « le conseil entre en séance ».

Les patriotes et les guerriers forment la gauche, les prélats et le grand Inquisiteur la droite de l'Assemblée.

Les uns veulent porter secours à la flotte de Barthélemy Diaz, les autres, esprits pétrifiés, se retranchent derrière l'immuable volonté du ciel et l'invoquent : *Que le ciel nous éclaire*!

C'est leur réponse à tout raisonnement, à toute action. Par bonheur, Meyerbeer a trouvé la phrase la plus mélodieuse, la plus majestueuse, et on ne se lasse pas

de l'entendre; ces magnifiques accents reviennent plusieurs fois.

Cependant Vasco de Gama, échappé seul au naufrage, est admis devant le conseil. Le récitatif exprime la noblesse, l'ardeur du jeune marin :

> J'ai vu, nobles seigneurs, rouler dans les abîmes.

Sûr de son immortalité, il dédaigne les railleries des inquisiteurs de son temps. La jeunesse et l'amour devinent seuls l'esprit nouveau qui s'agite en lui. Il demande un vaisseau, il est « sûr de réussir ».

Deux esclaves qui sont d'une race inconnue, « de peuples ignorés prouvent l'existence. » On les introduit.

Un prélude de notes aiguës accompagne l'entrée de Sélika et celle de Nelusko qui se précipite avec la violence d'un cyclone. Le contraste de ses sentiments va éclater : son humble amour pour la reine captive vibre dans des accents profonds ; le dédain farouche du barbare pour les oppresseurs civilisés s'exhale en notes de colère, d'ironie, d'une énergie fanatique :

> Que vous importe donc d'où peut venir un homme
> Qui n'est pour vous qu'une bête de somme.

La musique dit tout; fougueuse et sombre, elle diffère de la solennité épiscopale du chœur.

Ce premier acte se termine par un finale grandiose, la délibération du conseil ; tumultueuses harmonies où les accords expriment avec force la passion, la vaillance, la colère des jeunes, indignés contre l'hypocrisie, l'es-

prit inerte, vieillot, qui se déguise sous des paroles pieuses.

Après l'*Allegretto con spirito*, l'*Allegretto agitato* est encore plein de cette lutte entre l'obstination béate de la droite, l'indécision du centre et le patriotisme de la gauche.

Le parti prêtre l'emporte, il prend l'avis du ciel. Le superbe *Chœur des évêques* recommence; puis Vasco est introduit, on lui signifie que sa demande est repoussée comme insensée.

Quelle nouvelle explosion de mélodies merveilleuses pour peindre la fureur du jeune héros dont le génie se heurte contre l'aveuglement du vieil univers pétrifié.

Après l'*Allegretto moderato* en *si* bémol suit un morceau admirable, en *ut*, puis l'*Allegro* en *mi* majeur, enfin l'*Appel à la postérité*. Tout cela fait de ce finale une des parties les plus splendides de l'œuvre :

> D'impie et de rebelle
> En vain, je suis traité
> D'avance j'en appelle
> A la postérité.

Dans le poème des *Lusiades* les vieillards qui s'opposent à l'Expédition de Vasco de Gama répètent sur tous les tons : « Vos ennemis sont à vos portes et vous courez en chercher d'autres aux régions lointaines, gouffre immense où s'engloutiront chaque année les débris dispersés de l'antique Lusitanie [1].

1. *Chant* IV.

Acte II. — Vasco a été condamné à l'éternel cachot. Il dort sur un grabat; près de lui veille Sélika, son esclave fidèle.

L'air du *Sommeil* était le triomphe de cette grande artiste, Gabrielle Krauss. Plainte amoureuse, langueur des climats brûlants, douce pitié, désespoir et jalousie, toutes les fureurs de la passion, mais aussi la tendresse, le dévouement d'une noble créature s'exhalent dans ce chant accompagné de l'éventail de palmier. Sélika évoque jusqu'aux paysages de la terre inconnue où fleurit le mancenilier. Les modulations lointaines du bengali lui font écho.

Mais, voici Nelusko; il vient pour tuer Vasco de Gama.

L'*Andante* qui précède son entrée en scène est des plus expressifs. Sa lutte intérieure : haine contre le chrétien, jalousie contre le rival, soumission aveugle aux volontés de la reine, éclate dans des motifs absolument opposés de caractère. Après l'*Allegro resoluto* vient l'*Andante si* doux : *A toi je rends hommage*. Cet air en *ré* majeur est délicieux. Heureusement il y a deux couplets; on l'entendrait indéfiniment.

Nelusko brandit son poignard, un regard de Sélika le désarme, il est repris de fureur, et cette alternative de férocité et d'adoration crée des harmonies ravissantes. Une perle entre autres que Lassalle met en lumière par son jeu, par sa voix :

Dieu puissants! vous souffrez qu'il soit servi par elle?

Selika représente-t-elle une créature idéale ou sau-

vage? Tout dépend de l'interprète; madame Krauss traduisait admirablement cette musique. C'était la passion, ardente, mais très noble, capable du plus grand des sacrifices : l'immolation de soi-même.

Reine déchue, avec toute l'humilité de la femme aimante, elle se prosterne devant l'homme supérieur et répond à Vasco réveillé par son cri d'alarme : « C'est ton esclave fidèle ! »

Elle le sauvera plus d'une fois et saura mourir pour assurer sa liberté, son bonheur.

La richesse principale de l'*Africaine* consiste dans les parties d'ensemble, plus belles peut-être que les solis. La scène finale du second acte, le grand *Septuor* renferme une série de morceaux superbes : l'*Andantino en si* bémol mineur, l'*Allegretto en si* bémol majeur, le beau *Cantabile en si* majeur, les adieux d'Inès.

Vasco retrouvera grâce à elle la liberté, elle s'est sacrifiée : « Sois libre, deviens l'honneur de ton pays ! » Ici, les plus pénétrantes harmonies disent le déchirement de tous ces cœurs brisés.

On est tenté de placer ce finale au-dessus de toutes les beautés de l'œuvre.

Acte III. — Le prélude de l'orchestre rappelle encore la romance *Adieu, rive du Tage*, pendant que la toile se lève et nous montre un décor superbe, le vaisseau. Inès, don Pedro et leur suite sont groupés dans l'entrepont; l'équipage est pittoresquement campé sur le premier pont. Le Chœur des femmes, semble

chanté par la voix des vagues autour du « rapide et léger navire ».

Le Chœur des matelots répond par une mélodie plus ravissante encore : *Voyez-vous l'aurore*! Cette musique a vraiment la fraîcheur de l'aurore « qui déjà colore la cime des flots ». En effet, grâce à une mise en scène féerique, la mer s'illumine des feux du jour.

Un troisième Chœur : *O grand Saint-Dominique*, entremêle une couleur sombre d'inquisition à ces suaves harmonies.

Ici d'ailleurs on a énormément retranché. Heureusement on a laissé la *Prière* des matelots.

Voici maintenant le récitatif : *Le vent change*! *Tournez au nord*! La voix de Nelusko retentit comme celle du géant des Tempêtes dont il va chanter la ballade. C'est une des plus curieuses inspirations de Meyerbeer; l'accompagnement dans l'orchestre est singulièrement original, surtout ce passage où les violons frappent les cordes du revers de l'archet, ce coup suivi de triolets rend un son étrange.

Cette ballade est le seul point où l'auteur de l'*Africaine* se rapproche des *Lusiades*; Camoëns a consacré de belles pages au terrible Adamastor.

Nelusko, agité comme une panthère captive derrière ses barreaux, glisse à travers les cordages, examine le ciel, annonce la tempête, l'évoque dans cette ballade farouche née sous les tropiques. Il pousse le vaisseau sur les écueils où périt Barthélemy Diaz. Son rire strident à l'approche du péril est un moment troublé par

l'apparition de Vasco de Gama qui vient pour sauver Inès et même le rival abhorré « car les enfants d'une même patrie se doivent secourir ».

Don Pedro reste sourd à ses avertissements. Pendant leur dispute, le navire a sombré. Un flot de sauvages, d'Indiens, l'envahit; cette irruption est accompagnée par les mêmes notes aiguës en mouvement de *strette* qui signalent au premier acte l'entrée en scène de Selika et de Nelusko.

ACTE IV. — Ici se déploient les plus merveilleuses magnificences d'harmonies : chœurs à Brahma, danses d'un rythme religieux ou guerrier, danses de l'épée, des cymbales, des écharpes. Et la même magnificence éblouit les yeux; l'exubérance de la nature indoue, les temples de Vichnou, Siva, Brahma, des cortèges interminables de prêtres, de prêtresses, de guerriers noirs, bronzés, cuivrés, d'amazones, de bayadères en costumes éclatants, tout cela n'est qu'un accessoire auprès des admirables inspirations mélodiques, chants religieux, marches guerrières, hymnes pour célébrer le retour de Sélika.

Du fond de cette scène immense jaillit un peuple innombrable. Le pontife à barbe blanche préside les rites sacrés et reçoit le serment de fidélité à la reine. Elle paraît enfin, scintillante de pierreries, portée sur un trône, précédée par son fidèle Nelusko transformé lui aussi en triomphateur, couvert de pourpre et d'or, un vrai Achille sauvage, mais toujours esclave d'un seul

regard de Selika. Il va le prouver tout à l'heure par un sacrifice atroce.

La voix superbe de Lassalle domine toutes les masses chorales dans l'*Invocation à Brahma*. Tous vont dans le temple rendre des actions de grâce.

La scène est vide ; Vasco, échappé au massacre arrive ; il est seul. Ce grand air du quatrième acte se compose de trois parties, chacune admirable d'éloquence musicale, et très étroitement liées à l'idée scénique. Il arrive, ébloui par les merveilles de la terre inconnue qu'il a pressentie :

> Salut, Salut, ô nouveau monde,
> Cieux transparents, riche pays!

L'accompagnement de l'orchestre est un titillement de la lumière sous un ciel de feu ; la mélodie éthérée diaphane est digne de « ce beau paradis sorti de l'onde ».

Mais l'extase est interrompue brusquement par la horde noire qui se précipite aux cris : La mort! la mort! Avant de mourir, Vasco veut léguer à sa patrie le secret de sa découverte, la route nouvelle qui donnera aux Portugais le sceptre des mers. Il supplie ses ennemis :

> Conduisez-moi vers ce navire!

Et la musique accentue ces nobles larmes : *Pitié pour ma mémoire*! A toutes ses prières le chœur inflexible répond : *Non* ! La troisième partie, en sol bémol, est un *cantabile* très expressif :

> Car c'est mourir deux fois que perdre ensemble
> La vie et l'immortalité!

Ils vont l'immoler; Vasco, dans une phrase très belle s'apprête à mourir en héros, en chrétien. Soudain apparaît Sélika sur les degrés du temple.

Vasco de Gama reste à jamais dans notre souvenir sous les traits de Gayarré, le glorieux chanteur espagnol. Tout le soleil des Espagnes brillait dans sa voix, dans son jeu, dans sa grâce. L'impitoyable mort vient de briser cette vie.

Dans la scène très dramatique entre Sélika, Vasco de Gama et Nelusko, l'intérêt se concentre sur Nelusko. Elle lui impose un cruel sacrifice : sauver son rival. De cette situation pathétique naissent les plus beaux chants; ce combat entre l'amour et la haine, l'aveugle soumission et la fierté, inspire à Meyerbeer des mélodies touchantes, passionnées, désespérées.

Avec quel jeu plein d'âme, quel art exquis Lassalle fait valoir cette scène! Sélika exige de Nelusko un serment, il doit attester que Vasco est l'époux de la reine. L'indignation, la douleur éclatent dans des accords superbes.

La Cavatine : *L'avoir tant adorée*! plainte mélodieuse entremêlée d'éclats de fureur, se termine par l'imprécation : *Ecrase-moi*, *tonnerre!*

Enfin le malheureux Nelusko prête serment : *Je le jure!* et fuit éperdu.

Tant de dévouement dans l'amour représenté par un barbare, en vérité on dirait une épigramme contre la civilisation.

Le morceau d'ensemble : *O Brahma*! est une de ces

magnificences comparables aux plus beaux chœurs de la *Flûte enchantée*.

Voici la scène d'amour entre Sélika et Vasco. On pense naturellement à l'immortel duo de Valentine et de Raoul.

Cette comparaison fait tort à une musique très passionnée, mais très langoureuse. Cette scène délirante est entrecoupée d'un *Arioso* gracieux et tendre : *O ma Sélika, tu règnes sur mon âme*. De quelle façon exquise, chantée par Gayarré !

Le final du quatrième acte est surchargé de richesses ; les mélodies succèdent aux mélodies, c'est un entrelacement de fleurs et de draperies musicales légères, transparentes comme les voiles de gaze tendus par les bayadères au-dessus des guirlandes nuptiales. Tout à coup la voix d'Inès, la voix de la conscience, retentit derrière la scène et rappelle Vasco de son égarement : *Adieu, rive du Tage* !

Il faut avouer que la figure de Vasco de Gama est bien diminuée dans cette scène.

Le libretto attribue une déplorable faiblesse à notre héros dont l'histoire dit : « La nature l'avait doué d'une âme forte, d'une patience à tout épreuve et de cette puissance de caractère qui enchaîne toutes les volontés à la volonté d'un seul homme, grand capitaine, regretté des vainqueurs et des vaincus.

Camoëns s'écrie, dans un de ses chants : » Héros de la Grèce et de Rome, pardonnez ! l'Achille portugais vous a tous surpassés ! »

Camoëns, qui a presque effacé la figure de Vasco de Gama, à force de l'identifier avec Enée, son modèle classique, a pourtant décrit minutieusement le costume du héros portugais : « Il porte l'habit espagnol, mais le lin de sa tunique est français. Venise a tissé le satin précieux de son vêtement et le kermès l'a coloré. Les manches sont retroussées avec des boutons d'or pur qui réfléchit l'éclat du soleil ; l'or serpente en longues broderies sur son vêtement militaire, des agrafes d'or rapprochent les pans de sa soubreveste. »

ACTE V. — Le duo qui commence cet acte exprime, par le rythme aussi clairement que par le chant, les supplications d'Inès et le courroux d'une reine offensée, la lutte entre la jalousie et le pardon magnanime. La noble nature de Sélika triomphe encore. Même dans la réduction, pour piano seul, on entend distinctement ces mots qui répondent à chaque prière d'Inès : *Et pourtant, il t'aimera toujours!*

Son sacrifice est accompli, elle rendra à la liberté, au bonheur ceux qui s'aimaient avant elle. Nelusko va les conduire vers ce navire qu'en mer on aperçoit encore!

Après divers motifs (et j'en compte au moins quatre dans ce duo), voici l'*Allegretto*, vibrant des orages de la passion et de la douleur, et terminé par une inspiration de génie. Meyerbeer, en vrai moraliste reprend une phrase d'amour prononcée par Sélika et Vasco dans leur énervant duo, et, légèrement transformée par le

rythme, il en fait le principal thème dans ce duo entre Sélika et Inès : *O longue souffrance!*

Au quatrième acte la phrase musicale était en *fa* dièse; ici elle est en *ré* bémol; le mouvement en diffère, la mélodie est presque la même. Elle exprimait le délire du bonheur, et maintenant le sacrifice magnanime.

Le rideau tombe. Le décor va changer. L'orchestre exécute le fameux *Prélude* qu'on peut comparer, par sa largeur, par sa solennité, à l'*Hymne à la joie*, dans la *Neuvième symphonie* de Beethoven. Oui ces seize immortelles mesures à l'unisson, bissées toujours, c'est le chant de la solitude et de l'immensité au delà des mers inconnues.

C'est le vagissement d'un monde naissant qui émerge des flots, majestueux, isolé, jeune et déjà pénétré de mélancolie. Tout le décor est dans ce *Prélude* : la mer étincelante, le mancenillier; l'arbre gigantesque aux fleurs pourpres sur le promontoire qui domine la mer.

La grande scène du mancenillier est à elle seule un poème musical. Écoutez l'accompagnement : on entend le flot déferler sur le rivage pendant que l'infortunée, les yeux fixés sur la mer immense, adresse ses adieux à la vie. Son chant passe comme un souffle dans les voiles du vaisseau qui va emporter son bien-aimé. Quels accents d'ineffable tendresse, traversés de cris déchirants!

Les fréquents changements de tons, les motifs courts, mouvementés, c'est bien le combat d'une âme partagée entre l'angoisse de la mort et les regrets de la vie.

A l'*Allegretto* en *ut* succède une invocation toute différente en *la* bémol, puis le *Larghetto cantabile* en *ré* bémol.

Plus d'hésitation, elle a pris son parti, c'est le pardon.

Elle respire les fleurs empoisonnées dont le parfum, « dans les cieux entr'ouverts, un instant fait vivre, et puis d'un long sommeil à jamais vous endort. »

Les harpes accompagnent de leurs délicats arpèges les paroles délirantes de la vision, après quoi succède une très belle mélodie en *ré* majeur dont le rythme prend un caractère agité, désordonné ; il augmente de rapidité. Les passages *pizzicato* sont exécutés par l'orchestre avec une rare perfection ; puis on entend des chœurs aériens invisibles, écho des cieux de Brahma.

Un coup de canon lointain a retenti, c'est le signal du départ ; le fidèle Nelusko accourt plein d'allégresse. *Partis! ils sont partis!* Mais il aperçoit l'infortunée sur le sol, et déjà inanimée! « O terreur! c'est la mort! »

« — Non c'est le bonheur. » Et elle expire, pendant que le chœur aérien reprend ses accents célestes :

Pour elle s'ouvre le séjour
Où règne un éternel amour.

Et maintenant faut-il choisir entre les *Huguenots* et l'*Africaine?*

Choisirons-nous entre l'*Iliade* et l'*Odyssée?* Toutes proportions gardées, l'auteur des *Huguenots* et de l'*Africaine* a créé deux épopées.

Ah! les enchanteurs existent encore sur cette terre où l'on voudrait faire régner l'utilitarisme.

Meyerbeer a prodigué à son œuvre les richesses mélodiques avec une telle profusion qu'il a dû épuiser le filon d'or d'une mine vierge au pays des Incas.

Revenons à Camoëns. Que n'a-t-il laissé à son poème le caractère vivant de l'*Africaine*, au lieu d'enchâsser dans une mythologie surannée ses vers étincelants comme les pierreries de Golconde! Sans doute la valeur des *Lusiades* est dans la grandeur des sentiments, dans le trésor de poésie et de pensées, joyaux brillants incrustés dans chaque vers. L'éclat d'une langue de feu est déjà à elle seule une harmonie musicale dont nos pâles traduction ne peuvent donner l'idée.

L'*Africaine* restera associée dans notre esprit aux *Lusiades*. Le poème musical de Meyerbeer popularise le hardi marin qui, en découvrant la route de l'Inde par l'Océan, arracha aux Vénitiens le sceptre des mers.

Les *Lusiades* nous révèlent plutôt la grande âme de Camoëns. Sa vie est encore plus intéressante que son œuvre. Comme il aimait son pays! Dans chaque vers éclate son patriotisme. Absent depuis dix-sept ans, il fait dire à Vasco, en montrant la carte du Portugal : C'est mon pays, mon cher pays?

Esta he a ditosa patria minha amada.

Après le désastre de la bataille d'Alcazar-Québir, perdue contre les Maures et qui amena la déchéance du Portugal, Camoëns, sentant sa fin prochaine, s'écrie :

« Enfin, je vais sortir de la vie! J'ai tant aimé ma patrie que non seulement je me trouve heureux de mourir dans son sein, mais encore de mourir pour elle. »

Edgar Quinet l'a dit : « On ne sait ce qu'on doit admirer le plus dans Camoëns ou le génie du poète ou le caractère de l'homme. L'inquisition avait brisé la fierté des âmes et c'est au milieu de la terreur universelle que Camoëns osa élever sa voix. »

Naturellement, il reçut le salaire habituel des grands hommes de bien. Vasco de Gama fut payé d'ingratitude après avoir donné à son pays des royaumes au delà des mers. Camoëns subit le cachot. Celui qui dota sa patrie d'œuvres si glorieuses, le créateur de la poésie épique portugaise, fut réduit à la mendicité, et s'il ne mourut pas de faim c'est grâce au dévouement d'un esclave malais, le type de Nelusko.

Camoëns ne dit qu'un mot de ses infortunes :

« Mon malheur est l'ouvrage des ingrats que je chantais, c'est le prix des vers consacrés à leur gloire. Au lieu du repos que j'attendais, au lieu des lauriers qui devaient ceindre ma tête, je n'ai recueilli que des tourments et les superbes dédains de mes persécuteurs ».

Rappelons les vers qui déchaînèrent sur lui les persécutions des deux prêtres auxquels le Portugal était soumis ; et qui le châtièrent de sa noble audace. S'adressant aux nymphes, dans les *Lusiades*, Camoëns dit :

« Jamais vous ne m'entendrez célébrer ce conseiller

perfide qui, sous le manteau de la vertu, séduit l'inexpérience du prince et à ses goûts dissipateurs livre la dépouille du peuple.... Ni ce magistrat sévère à qui Thémis a remis sa balance et qui refuse d'y peser les droits du pauvre... »

« Ni ce ministre au cœur de bronze qui, toujours armé de taxes nouvelles, boit la sueur des malheureux ».

L'exemplaire des *Lusiades* que j'ai sous les yeux est couvert de notes au crayon d'Edgar Quinet, et au bas du passage que je viens de citer il a écrit cette remarque : « Voilà les vers qui ont perdu Camoëns! »

En beaucoup d'autres endroits il relève les inexactitudes de la traduction française. A la fin du chant V il écrit :

« Pas un mot de tout cela dans le texte. »

A la fin du chant VI : « Ce n'est pas là traduire ».

A la fin du chant VII il traduit lui-même en marge les vers suivants :

« Et ne croyez pas, Nymphes, que je donne la renommée à qui préfère son bien propre au bien commun, et à celui du roi.

« Je ne chanterai pas l'ambitieux, ennemi de la loi divine et humaine, qui convoite les grandes charges, seulement pour pouvoir, par de lâches menées, user plus longuement de ses vices. »

Et pour la seconde fois Edgar Quinet répète « : Voilà les vers qui ont perdu Camoëns. *Il n'était pas habile!*

IV

ROBERT LE DIABLE

On pourrait mesurer le progrès de l'esprit public par le rang que *Robert le Diable* occupe aujourd'hui au répertoire. Son succès a été très longtemps égal à celui des *Huguenots*; aucune comparaison n'est plus possible entre ces deux œuvres, et pourtant la musique de *Robert* est magnifique, digne du génie de Meyerbeer. Exécutée en symphonie, on l'écouterait avec transport, mais la représentation scénique est fatigante, et cela tient au sujet absurde, complètement démodé. Ces histoires de diables et de nonnes pouvaient plaire autrefois, elles sont devenues insupportables et affadissent la musique la plus enchanteresse. Le libretto est inacceptable; les scènes se suivent sans aucun enchaînement dramatique ou artistique.

Il faut avouer aussi que les airs de bravoure sont trop difficiles, hérissés de tours de force surhumains, angois-

sants pour l'auditoire. Sur le fil de fer tendu au-dessus du Niagara, Blondel va passer et repasser. Les ténors et soprani vous causent la même anxiété par des sauts périlleux qui vous font trembler. Leur voix est engagée dans un casse-cou perpétuel; ce ne sont que trilles, roulades, ascensions vers la note la plus aiguë, descente vers les basses bourdonnantes.

Les chœurs seuls vous permettent de respirer, ils sont magnifiques.

Une mise en scène brillante a beau soutenir les splendeurs de la musique, on est saisi par une immense lassitude au lieu du délassement qu'on vient chercher.

Comme œuvre symphonique *Robert* est admirable. Écoutez l'ouverture avec ses trompettes du jugement dernier, ses parties funèbres, ses intentions philosophiques. Mais jamais une détente, point de charme.

La toile se lève, et la vue de Palerme, un des plus beaux paysages de la terre, vous éblouit.

Un chœur ravissant vous promet une série de chefs-d'œuvre, et en effet les airs, les duos, trios, quatuors, se succèdent, tous délicieux; chacun a sa beauté isolée, mais aucun lien avec ce qui précède et ce qui suit.

L'unité de la pensée musicale fait la perfection d'une œuvre. D'ailleurs l'âme est absente dans toutes ces paroles vides de sens; elles semblent écrites dans une langue étrangère, inintelligible; rien pour l'esprit, rien pour le cœur.

A l'Académie nationale de musique surtout, il faut que le chant et le drame s'harmonisent. Ce genre de libretto

ne convient qu'aux féeries du Châtelet. Les récitatifs semblent trop fréquents et trop longs parce qu'ils prolongent des situations ridicules. N'est-ce pas comique, en effet, de ne trouver qu'un seul personnage touchant dans ce drame, Bertram, ce bon, cet excellent diable, toujours ému, larmoyant, d'une tendresse paternelle exemplaire, ce diable cent fois plus intéressant que le héros?

Ah! que toutes ces mélodies de l'opéra, d'un bout à l'autre, paraîtraient tendres, pathétiques, si on les entendait sans paroles. Quelle touchante inspiration dans l'air : *En vain j'espère*!

Meyerbeer a mis un trésor d'originalité dans ce morceau, d'un caractère sicilien, qui précède le grand air d'Isabelle : *La trompette guerrière*. Mais cet air héroïque, mollement chanté par une voix de femme, ne peut pas électriser les âmes; il lui manque le rythme héroïque.

Avant le troisième acte, remarquez le beau prélude d'orchestre, d'une facture ancienne; puis le duo bouffe : *Ah! l'honnête homme*, qui renferme de grandes beautés; mais il faut en revenir toujours au pitoyable sujet! Cela a l'air d'un misérable échafaudage de bois qui masque l'architecture superbe du monument.

Après la scène infernale, les flûtes de l'orchestre exécutent des modulations d'une fraîcheur exquise. C'est dans un concert qu'on aimerait entendre le duo d'Alice avec l'écho des bois; idée originale, trouvaille de génie.

Nous ne ferons pas du rigorisme à propos de l'incon-

venant ballet des nonnes dans un cloître, dans un cimetière ; mais on peut constater l'extrême hardiesse de ces temps monarchiques comparés à la réserve républicaine. Aujourd'hui il ne serait pas permis à un Scribe de mettre en scène une abbesse se livrant à des entrechats fantastiques, ni un cardinal se traînant aux pieds d'un Juif, ni même des Huguenots et des Papistes excitant à la haine et au mépris des citoyens les uns contre les autres.

En comparant l'audace des librettistes de 1830 aux scrupules dont personne ne sait gré au régime républicain, on se dit qu'un jour viendra où les lois, les innovations qui font tant crier nos adversaires, seront acceptées, admises tout naturellement, puisque les croyants ne se révoltent nullement et ne crient pas au scandale, à propos de l'audacieuse scène de la séduction dans le cloître. On s'y est accoutumé tout doucement depuis soixante ans.

De même la séparation de l'Église et de l'État, l'abolition du baptême, de la bénédiction nuptiale, les enterrements civils, la laïcisation, l'enlèvement des emblèmes religieux feront-ils encore pousser des clameurs dans soixante ans? Je pense que non.

V

LE PROPHÈTE

Le Prophète resplendit dans le répertoire de l'Opéra depuis le 16 avril 1849, nous l'entendons pour la première fois le 25 mai 1887. Nous ne mettons pas cette œuvre sur la même ligne que les *Huguenots* et l'*Africaine*, mais elle vient immédiatement après. Que lui manque-t-il? Des personnages plus vrais : le caractère de Fidès est peu naturel, Jean de Leyde mal défini.

Vous attachez trop d'importance au libretto, dira-t-on. N'est-ce pas le soin extrême donné jusqu'aux minuties qui fait la valeur d'un ouvrage et le consacre?

Un libretto n'est pas une minutie. Les parties languissantes du *Prophète* tiennent à la faiblesse du texte. Quand le dessin des personnages est indécis, le plus brillant coloris ne leur donnera pas la vie. L'inspiration ne jaillira pas même pour Meyerbeer; son génie glissera

sur la pente des réminiscences. On en retrouve plusieurs, surtout au cinquième acte.

Une Romaine seule, la mère de Coriolan, aurait ces fiers accents, cette implacable sévérité. Quelle mère résisterait si longtemps à accorder le pardon imploré à genoux par son fils? Le cabaretier de Leyde, arrivé au rang suprême, pontife et roi, ne peut fléchir Fidès?

Cela n'est pas dans le cœur humain, dans le cœur maternel. Aussi la grande scène de la prison, l'air de Fidès et le duo qui le suit, manquent d'originalité.

Et maintenant que le carquois de l'odieuse critique est vidé, louons sans restriction cette œuvre magnifique.

Acte I. — Point d'ouverture. Le rideau se lève au prélude du chant pastoral. Décor intéressant : les campagnes de Hollande avec leurs innombrables moulins à vent ; au fond le château-fort du seigneur féodal, avec pont-levis et tourelles. Sur les marches de la plate-forme un bonhomme, un joueur de cornemuse, appelle les ouvriers des moulins et de la ferme au repas du matin. La foule arrive et entonne un chœur pastoral. Meyerbeer a voulu faire un pendant au premier chœur de *Guillaume Tell*; il ne l'a pas égalé. Peut-être les villageois des environs de Dordrecht prêtent-ils moins à l'inspiration champêtre que les habitants de l'Helvétie. Rien de pastoral dans le paysage, les sons de la cornemuse éveillent des échos moins harmonieux que ceux de *Guillaume Tell*. Cependant le chœur : *La brise est muette* peut entrer en parallèle avec : *Quel jour serein le ciel présage* de Rossini ;

il a un caractère rustique, sinon alpestre. Ici le paysage est moins pittoresque, les énormes moulins à vent remplacent les cimes, les glaciers, les sombres forêts.

La partition appelle ce chœur *louré*. Dans la langue musicale, « *lourer*, c'est nourrir les sons avec douceur, et marquer la première note de chaque temps plus sensiblement que la deuxième, quoique celle-ci soit de même valeur. » Cette manière d'exécuter est surtout en usage pour les compositions qui ont un caractère rustique et montagnard. Le mot *louré* vient de *loure*, sorte de danse grave. C'est ce que nous apprend le dictionnaire.

Revenons au chœur des paysans.

Voici la jeune Bertha, la fiancée de Jean de Leyde. Fidès vient la chercher pour l'emmener à Leyde, mais la pauvre vassale ne peut s'éloigner sans l'assentiment du seigneur Oberthal.

Sauf l'*Andantino* de Fidès, la musique de cette scène est assez insignifiante. Mais écoutez le Psaume qu'on entend dans le lointain. Les trois anabaptistes apparaissent sur les marches de l'escalier. Le prêche anabaptiste a de lugubres accents, sombres, comme les figures de ces trois hommes noirs. Les bras croisés sur la poitrine, ils psalmodient à l'unisson :

> Iterum ad salutares undas
> Ad nos, in nomine Dei,
> Ad nos venite, populi !

Ce chant est plus qu'austère ; il est d'une nudité qui contraste avec la splendeur de coloris musical habituelle à Meyerbeer. C'est un effet cherché, une intention dog-

matique. Il a voulu caractériser les deux religions; ses préférences semblent acquises à l'Église romaine, si l'on compare le Chœur des évêques de l'*Africaine*, la Bénédiction des poignards au Prêche anabaptiste du *Prophète*. Ce chant à l'unisson a la froideur et la nudité d'une muraille blanche, sans le moindre ornement architectural. Par sa persistance et son ampleur, il finit par vous intéresser; mais ce qui empêche l'émotion de naître, c'est l'imposture des hommes noirs. Ce sont bien les types et les ancêtres des modernes sectaires qui compromettent la religion.

Le Psaume à trois voix est repris en chœur par le peuple et revêt alors un caractère de grandeur farouche. Une sorte de Marche guerrière suit l'excitation à la révolte; les trois anabaptistes prêchent l'égalité aux vassaux trop longtemps à genoux :

« Levez-vous! La dîme, la corvée disparaîtront; les anciens seigneurs seront esclaves à leur tour. » Les paysans s'animent peu à peu :

> Sans travailler, nous aurons tout.
> Plus d'oppresseurs en ce séjour;
> Nous le serons à notre tour.

Ils se montent jusqu'au paroxysme de la fureur : « Aux armes! au martyre! » s'écrient les paysans armés de fourches, de bâtons, et ils vont à l'assaut du château-fort. Oberthal, accompagné de seigneurs et de soldats, arrive; l'effroi saisit les misérables vassaux qui se courbent devant le maître.

Oberthal représente la cruauté féodale et l'imperti-

nence des grands seigneurs, les trois anabaptistes l'imposture religieuse. Comment l'inspiration musicale serait-elle noble ou sereine, s'il s'agit de peindre de pareils sentiments? Nous verrons tout à l'heure que les principaux rôles, Jean et Fidès, n'y prêtent guère non plus.

Le hautain Oberthal reconnaît dans un des saints ministres son ancien sommelier Jonas « qui lui volait son vin ». Les trois anabaptistes essaient sur lui l'effet de leurs oraisons, il les chasse; leur vengeance n'est qu'ajournée.

Alors Bertha s'avance en tremblant et implore la permission de se marier.

La Romance à deux voix, accompagnée de révérences flamandes à chaque refrain, n'est pas assez originale pour autoriser la longueur de deux couplets; l'*Andantino grazioso* est d'un rythme si bizarre qu'on a toutes les peines du monde à le saisir avec justesse. Cette romance appartient au genre opéra-comique.

Oberthal refuse son consentement. L'odieux droit du seigneur excite enfin la colère du peuple. On entraîne Bertha, et, quand les trois anabaptistes reviennent, ils trouvent à qui parler. Armés de fourches et de faux, tous s'élancent vers le château féodal. Le chœur de la révolte se mêle au psaume et finit la scène avec beaucoup d'éclat.

L'ACTE II commence par une valse, une danse tourbillonnante dans une salle d'auberge flamande; les tableaux de Van Ostade ont inspiré ce joli décor.

Jean de Leyde circule parmi les groupes et offre les brocs de bière. Une sourde inquiétude se peint dans son chant plein de tendresse; le jour baisse, et sa mère avec sa fiancée ne sont pas de retour. Les trois anabaptistes attablés sont frappés d'étonnement en apercevant le jeune cabaretier, « la ressemblance est inouïe ». Jonas, Zacharie, Mathisen croient voir le roi David qu'on adore à Munster, ce tableau qui fait des miracles. Un paysan, par eux interrogé répond : « C'est Jean, le maître du logis, cœur excellent, bras terrible. — Il s'exalte? — Aisément. — Il est brave? — Et dévot! Il sait par cœur toute la bible. »

Voilà l'apôtre qu'il leur faut.

Jean de Rezké est l'artiste qui personnifie le mieux la figure du Prophète. Jean de Leyde est son triomphe. Est-ce son plus grand rôle? N'est-il pas aussi admirable dans le Cid de Massenet, dans Roméo de Gounod comme perfection de chant et de jeu? Et Wagner n'a-t-il pas trouvé son Lohengrin idéal?

Pendant ce récitatif, les danses villageoises continuent. Jean renvoie enfin ses hôtes, et, rêveur, il attend Fidès avec Bertha.

Les trois hommes noirs profitent de son angoisse, l'interrogent.

Jean raconte le songe qu'il a eu. Le prélude des harpes est ravissant.

En déchiffrant sur la partition du *Prophète*, le *Songe*,

on y trouve le motif qui revient dans la scène du Sacre; le chant des Enfants du chœur est introduit dans l'accompagnement comme un pressentiment, une vision de la scène future de la cathédrale. C'est une trouvaille de génie chez Meyerbeer.

Dans le récitatif de Jean, on remarque une phrase d'une extrême douceur sur ce mot : « Clémence! » Les trois anabaptistes lui annoncent que ce songe est prophétique : « Jean, tu règneras! »

Le jeune cabaretier sourit de ce pronostic et, dans un adorable *Andantino* que Meyerbeer appelle, je ne sais pourquoi, *Pastorale*, il dit avec amour sur quel cœur il entend régner. C'est un des morceaux les plus ravissants de l'œuvre, d'une fraîcheur et d'une délicatesse exquise; c'est une fleur des champs cueillie pour la fiancée. On l'écouterait indéfiniment; par bonheur il y a deux couplets.

Les trois anabaptistes partent. « Leur présence funeste empêchait Jean d'être heureux. » Tout à coup retentit le bruit, le galop des coursiers, des armes, Bertha accourt pâle, échevelée, et, se jetant dans les bras de son fiancé : « Des fureurs d'un tyran sauve-moi! » A peine a-t-il le temps de la cacher dans un enfoncement, sous l'escalier. Oberthal et les soldats arrivent à la recherche de la fugitive. Qu'elle soit livrée ou Fidès expirera devant son fils! La musique exprime-t-elle les sentiments si tumultueux de cette scène? La question de la *mélodie absolue* revient ici; le chant de Bertha dans sa cachette ne répond guère aux combats violents de l'âme.

Jean voit la hache suspendue sur sa mère; il s'élance vers Bertha : « Va-t'en! Par le ciel ou par Satan! »

Et il la livre.

Les soldats entraînent la proie d'Oberthal, le malheureux Jean retombe, la tête cachée dans ses mains; il serait juste de le laisser seul dans son désespoir. L'*Arioso* de Fidès, très pathétique sans doute, semble d'une extrême longueur. Tout à l'heure nous le trouverons plus touchant quand il reviendra comme une bénédiction pour ce fils qui vient de se sacrifier.

Il est seul enfin et cesse de se contraindre : « O furies! Venez guider mon bras. » L'heure est propice pour les trois fanatiques; on entend leur Psaume : cette fois ils sont les bien venus, Jean de Leyde leur ouvre la porte. Cette scène, ce Quatuor sont dignes de Meyerbeer. L'éloquence musicale du dialogue, les excitations des anabaptistes, les hésitations du fils au moment d'abandonner sa vieille mère, tout cela est exprimé dans des inspirations variées, tantôt guerrières, tantôt plaintives et tendres :

> Gémissant sous le joug et sous la tyrannie
> Nos frères d'Allemagne attendent le Messie
> Qui doit briser leurs fers....
> Ne sais-tu pas qu'en France une chaste héroïne.
> Qu'inspiraient comme toi, de saintes visions,
> Jeanne d'Arc a sauvé son pays.

L'*allegretto moderato* en *ré*, tout ce quatuor d'une allure héroïque, monte jusqu'à l'exaltation :

> Oui, j'irai sous ta sainte bannière...
> Pour frapper et punir les tyrans!

Au moment de partir, l'*Arioso* de Fidès, qu'on entend derrière la scène, attendrit Jean et l'arrête; les trois hommes noirs raniment sa résolution : » Et la vengeance !!! — Et l'espérance de voir tomber nos oppresseurs? »

Il se décide. Un magnifique passage en *ré* dit leur sainte extase. Il y a là trois notes d'une douceur adorable où vibre le regret filial :

> Adieu, ma mère
> Et ma chaumière!

A la reprise de ce beau quatuor vient s'ajouter un motif très doux, plusieurs fois répété avec des transformations en mineur.

Acte III. — Tous les arts décoratifs rivalisent ici avec la musique et avec la danse; c'est une des plus belles mises en scène qu'on puisse citer dans les fastes de l'Opéra. Voici le camp des anabaptistes dans une forêt de la Westphalie; au fond un étang glacé. Le Chœur des soldats exprime la férocité de ces hordes fanatiques; ils vont immoler les prisonniers enchaînés, châtelaines et barons des châteaux féodaux mis au pillage. Ce sont les Jacques d'Allemagne qui se vengent de la longue oppression. Un des anabaptistes les arrête par ce mot : « Ces nobles seigneurs peuvent payer rançon. »

Les deux couplets de Zacharie n'ont pas le caractère visionnaires des révoltés bibliques du XVIe siècle. Quelle différence avec le chant de la vision de Marcel dans les *Huguenots*!

Le triomphe musical de ce troisième acte, ce sont les

airs de danse, le Chœur des patineurs, le ballet chanté. Rien de plus ravissant; et c'est une des originalités piquantes de l'œuvre que cette profusion de joyeuses inspirations mêlées à tant d'austérité mystique.

L'étang glacé est sillonné de patineurs, de traîneaux attelés de chevaux, de petites voitures chargées de provisions; hommes, femmes, enfants, portant sur la tête des paniers, arrivent en patinant. Un double chœur accompagne les patineurs :

Voici les laitières,
Lestes et légères,
Effleurant la glace
Sans laisser de trace.

Et le Chœur des paysannes reprend sur un autre motif délicieux :

Pour vous nous quittons nos cabanes,
... Loin de nous les profanes!
Nous ne vendons qu'aux soldats du vrai Dieu!

Des groupes se forment sous les arbres chargés de givre; les soldats étendus boivent et mangent pendant que les patineurs exécutent des danses variées sur des airs qui ne vieilliront jamais. Ils ne seront jamais démodés, bien que tous les bals parisiens et européens les aient popularisés depuis près d'un demi-siècle. Chacun de ces airs de danse est entraînant; on n'a que l'embarras du choix. Pas de mélancolie qui résiste à ces gracieuses fantaisies. Dans la musique imitative des patineurs, les grelots retentissent, le givre cristallin brille

sur les arbres, sur la terre neigeuse. Le Pas de la Redowa, surtout la seconde partie détachée, marquée, a des sautillements d'oiseau, suivis de mouvements langoureux qui contrastent avec l'air suivant, à trois temps, plus doux et plus léger.

Enfin le quadrille des patineurs est encore une harmonie imitative délicieuse ; on entend la ferraille des patins et des roulettes sur la glace. L'étourdissant galop met en branle tout ce joyeux peuple, avec un intermède de pas très gracieux, terminé par la *Coda*, d'un brio incomparable.

Sans doute tout ceci est connu de tout le monde, nous nous y attardons parce que ce n'est pas un ballet qui ressemble aux autres ballets. Une Rosita Mauri n'aurait pas de solo à exécuter ; on danse gaiement, franchement, à la paysanne, à la flamande.

Le décor change : l'intérieur de la tente de Zacharie montre les trois hypocrites tramant la perte de l'idole populaire qui est un jouet entre leurs mains ; ils la briseront après le succès.

Tout à coup les gardes amènent un voyageur errant : c'est Oberthal sous un déguisement ; pour pénétrer dans Munster, il affecte un zèle ardent pour les anabaptistes.

Le *Trio bouffe* nous apprend leur décalogue, le néophyte jure de s'y conformer.

Écoutez le prélude et l'accompagnement de ces dix commandements anabaptistes. Quel tour de force comme mélodie caractéristique ! Elle rend si bien la forme rituelle que les sectaires donnent à la moindre maxime ! Ce mor-

ceau débute par des périphrases musicales pour arriver à un de ces commandements, et chaque fois Oberthal répond : Je le jure.

> Le paysan et sa cabane
> En tout temps tu respecteras.
> — Je le jure.
> — Ou baron, ou marquis, ou comte
> Au premier chêne tu pendras!
> — Je le jure.

L'antithèse de ce faux serment est la réplique mielleuse de Jonas, un tour de force d'onction hypocrite :

> Du reste, en bon chrétien, mon frère,
> Saintement, toujours tu vivras.

Puis, à la façon flamande et allemande, le choc des gobelets d'étain accompagne l'*Allegretto* en trois temps. La même reprise : *Et saintement tu vivras*, prolonge agréablement le Trio jusqu'à l'*Andante en la* majeur, très doux, qui précède le passage imitatif du briquet. Les petits coups secs frappés pour faire jaillir l'étincelle accompagnent ces notes *staccato*, détachées, d'un très joli effet. La lampe est allumée, les ennemis se reconnaissent, et la scène finit dans un tumulte musical dont la conclusion est la condamnation à mort d'Oberthal.

Pourquoi appelle-t-on ce joli morceau Trio bouffe? Peut-être Meyerbeer avait-il en vue une spirituelle moquerie; il montre par quel art consommé les puissants, les oppresseurs se joueront toujours des révolutions, et ressaisiront facilement les révoltés. A force de

promesses et de reniements ils arrivent à leurs fins, et reprennent au peuple ce qu'il leur a arraché pour un moment.

Voici Jean de Leyde qui entre en scène ; le Prophète, vêtu de blanc, ceint de la cuirasse, rappelle Jeanne d'Arc, « l'ange vengeur que la France révère ». Et lui, pensif, soucieux, réplique :

« Jeanne d'Arc sur ses pas fit naître des héros
Et je n'ai sur les miens traîné que des bourreaux. »

Et il déclare à Zacharie qu'il n'ira pas plus loin : « L'Allemagne enchaînée est libre par mon bras ; ma tâche est terminée. — Non pas, tu dois être couronné dans Munster ».

A ce moment passe Oberthal qu'on mène au supplice. Jean le reconnaît, et lui fait grâce en apprenant que Bertha est saine et sauve et qu'on l'a vue à Munster.

Le décor change ; dans la forêt neigeuse les soldats révoltés crient en chœur : « Mort au faux prophète ! »

C'est ici que son rôle de thaumaturge commence ; il exerce sa puissance de fascination sur les révoltés. Cette scène est très belle. La musique, d'abord pathétique, monte par une spirale d'harmonie jusqu'à l'hymne triomphal.

« Peuple impie, à genoux ! » commande le Prophète.

La prière des anabaptistes reprend : « Pardonne à ton peuple égaré ! » On entend le bruit des clairons, des trompettes, qui l'appellent sur les murs de Munster, les

soldats brûlent de marcher à l'assaut. Les drapeaux déployés, les banderoles flottantes offrent un spectacle magnifique sous les arbres chargés de givre. Jean s'exalte à son tour et arrive au délire religieux et guerrier, au ton prophétique. Les cris de guerre, la promesse de la victoire, l'espoir de retrouver Bertha l'enivrent. Cette gradation est d'un caractère psychologique très intéressant.

Au point culminant de l'exaltation éclate le superbe Hymne, que rien ne surpassera si ce n'est la Marche du sacre.

Roi du ciel et des anges!

Oui cet hymne triomphal est une des plus merveilleuses inspirations de Meyerbeer. Un suave accompagnement soutient la céleste invocation. Ce morceau, à lui seul, caractérise le dogme anabaptiste à la fois mystique et guerrier, tel que Jean de Leyde a dû le comprendre à ce moment de sincérité et d'illumination : « L'Éternel est roi sur la terre! l'Éternel est victorieux! »

Le jour paraît, l'armée se range en bataille, les drapeaux, les bannières flottent; trompettes et clairons transforment l'hymne religieux en marche guerrière et la superbe figure du prophète brille un instant de ce double éclat du ciel et de la terre.

L'ACTE IV commence par un chœur de bourgeois de Munster le lendemain de la prise de cette ville. Ils sont terrifiés, ils vont à l'Hôtel de Ville porter de l'or, des

présents à celui qu'on va couronner roi des anabaptistes. Ils tremblent, ils exhalent leur mécontentement et pourtant, à l'approche des patrouilles, ils crient : « Vive le Prophète ! »

Ce chœur n'a pas beaucoup de caractère, mais quel magnifique décor ! On se prend à rêver aux splendeurs d'architecture de ces époques si misérables à d'autres égards. C'est un régal pour les yeux que ces édifices, aux merveilleuses broderies de marbres, massives de forme et d'ornementation aérienne.

Sur un banc de pierre, une vieille mendiante assise implore la charité publique. Cette Complainte navrante et qui vous met la mort dans l'âme exprime en même temps la misère des pauvres Jacques.

C'est sur ce refrain que je me figure la complainte du *Pauvre laboureur de France* que Froissard nous a laissée.

Les charitables bourgeois font l'aumône à Fidès et s'éloignent. Elle reste seule. A ce moment un jeune pèlerin traverse la place de Munster, c'est Bertha. Les deux femmes se reconnaissent, elles croient que Jean a été tué par l'ordre du prophète. Il sera vengé, le tyran de l'Allemagne sera frappé.

Ce duo est absolument insignifiant, presque tout en récitatif, sauf quelques passages dans l'*Allegretto moderato en sol*. L'*Allegro con spirito* disparaît au milieu de l'éblouissement qui suit le changement de décor.

Le théâtre représente l'intérieur de la cathédrale de Munster. La *Marche du sacre* retentit.

Il faudrait consacrer tout un chapitre à cette grandiose inspiration de Meyerbeer. Nous l'avons entendue sous les voûtes de Notre-Dame. Là elle est à sa vraie place; c'est le chant de couronnement d'un Charlemagne.

Toute la scène qui suit, toutes les pompes de la cérémonie sont dans cette musique. Le cortège qui défile, la garde du prophète formant la haie, les grands électeurs portant la couronne, le sceptre, la main de justice, le sceau de l'État, les ornements impériaux. Sous un dais, Jean de Leyde traverse la nef, il marche vers le maître autel. Il est vêtu de blanc, tête nue, les enfants de chœur, l'encensoir à la main, le divinisent, le peuple se précipite sur ses pas. Cette scène est magnifique, c'est l'apogée de l'œuvre. Le tonnerre de l'orgue, le son des trompettes, des clairons annoncent le couronnement, et, derrière la scène, un double chœur entonne le *Domine salvum fac regem nostrum prophetam.*

Fidès, entrée dans l'église avec le flot du peuple, mêle ses imprécations au chant du sacre; elle maudit le faux prophète qui a fait mourir son fils.

Les enfants de chœur, alignés sur le devant de la scène, chantent à l'unisson un cantique en *ré* précédé d'un prélude de harpes vraiment séraphique. Ce chœur renferme toute la poésie du catholicisme, toute l'innocence des enfants qui, dans l'intention de l'église, ou plutôt dans l'inspiration des peintres, représentent des anges.

Puis l'orgue roule ses ondes sonores et y ajoute son rythme solennel, et l'on écoute, en rêvant aux tableaux de Fra Angelico où l'azur du ciel est peuplé de têtes d'anges comme autant de fleurs dans les plaines éthérées.

Le prophète apparaît revêtu des habits impériaux, le sceptre en main, la couronne sur la tête. Les trois anabaptistes lui font prêter serment sur le glaive de l'Empire.

Le peuple se prosterne devant lui, les jeunes filles rangées sur les marches de l'escalier et portant des corbeilles sèment des fleurs sous ses pas. Jean de Leyde porte la main à sa tiare et, se rappelant la prophétie : « Tu règneras ! » prononce lentement ces paroles : « Je suis l'Élu, le fils de Dieu. »

A cette voix Fidès tourne la tête, pousse un cri en reconnaissant le roi des anabaptistes : « Mon fils ! »

Jean l'aperçoit, il veut s'élancer dans ses bras; les trois hommes noirs tirent leurs poignards, se précipitent sur Fidès; elle sera immolée si le prophète parle. Indigné, il s'écrie : « Infâmes ! » Puis, rentrant dans son rôle, en face du peuple étonné, il dit froidement ce mot terrible : « Quelle est cette femme ? »

Le spectateur comprend ces paroles et la situation qui les justifie. Sous peine de voir sa mère égorgée, Jean pouvait-il agir autrement? Tout à l'heure il se jettera à ses pieds, mais Fidès n'a pas d'instinct, c'est ce qui rend son rôle pénible.

Dans un chant lamentable elle persiste et prolonge le

péril : « Je suis la pauvre femme qui t'a nourri et t'a porté dans ses bras. »

L'ingrat ne me reconnaît pas!

Le peuple commence à murmurer : « L'élu du ciel, le saint prophète, ne serait-il qu'un imposteur? Malheur à lui! »

Les trois anabaptistes vont frapper Fidès. Alors Jean pour la sauver s'écrie : « Ne voyez-vous donc pas que cette femme est en démence! Un miracle peut seul lui rendre la raison ».

Et la scène si intéressante de l'exorcisme commence.

« Femme à genoux! » Les mains imposées sur la tête de Fidès, le regard fixé sur elle il la fascine :

Que la sainte lumière
Descende sur ton front, insensée, et t'éclaire.

L'instinct maternel ne l'éclaire guère; sa stupeur, son indignation durent outre mesure. L'amour vrai a la divination. Hésiter si longtemps, c'est déchaîner les poignards sur son fils. La scène se prolonge beaucoup trop.

Enfin le magnétisme triomphe, et sous le regard fascinateur du prophète Fidès tombe à genoux. Certain de ressaisir maintenant son prestige aux yeux du peuple, Jean d'une voix tendrement accentuée dit à sa mère :

« Tu chérissais ce fils dont je t'offre les traits. »

La réplique de Fidès est d'une extrême éloquence musicale : « Si je l'aimais!... »

Il continue, en se tournant vers la foule :

« Si je suis son enfant, punissez l'imposteur! frappez! »

Et s'adressant encore à sa mère: « Suis-je ton fils? »

Elle s'écrie alors, mais alors seulement : « Peuple, je vous trompais, ce n'est pas là mon fils. Je n'en ai plus! »

Le peuple crie au miracle, et le prophète s'éloigne avec majesté en bénissant la foule du haut des marches de la cathédrale où il remonte dans les splendeurs du triomphe. Le chœur et l'orgue s'unissent dans le *Te Deum* : *Domine salvum fac regem nostrum prophetam.*

L'ACTE V est le moins intéressant; aucune inspiration neuve, originale, sauf les couplets bachiques de la fin. Le décor représente un caveau voûté du palais de Munster. Les trois sinistres hypocrites, sont là, complotant la trahison. L'Empereur d'Allemagne approche, la défaite des anabaptistes est certaine, il offre la vie sauve et des trésors à qui livrera le prophète. « Qu'en dites-vous? » demande Jonas. Et les autres joignant pieusement les mains : « Du ciel, la volonté soit faite! »

Ils s'éloignent; Fidès apparaît, conduite par des soldats. Elle reste seule dans le caveau, de plus en plus exaspérée. Cette persistance de colère est tout à fait déplaisante, et la musique ne fait pas oublier cette situation fausse. Dans cette scène trop longue, il y a des réminiscences de l'*Otello* de Rossini et de la Sonate en *ré* mineur de Beethoven. Pourtant le grand air de Fidès, qui exprime tous les combats de douleur,

d'amour, et de colère, renferme un *Andante cantabile* très beau. L'air de bravoure *Comme un éclair* est d'une difficulté extrême.

Voici le fils éploré en présence de sa mère, ils sont seuls, il veut se jeter dans ses bras. La dureté de Fidès s'accentue dans ce duo, son indignation n'a plus de bornes. En vain le prophète se traîne à ses genoux, elle épuise le vocabulaire : « Sacrilège, faussaire, ingrat, je te maudis, va-t'en! »

Et Jean est si touchant! Comment peut-elle résister à ses supplications? Toutes les mères protestent contre l'inflexibilité de Fidès. A ses reproches sanglants il oppose une douceur, une soumission adorablement rendue par l'*Andante en mi* majeur. « Il quittera le pouvoir, il s'ensevelira dans une retraite obscure avec elle ». Avec sa tunique de laine blanche, et la draperie brune jetée sur ses épaules, Jean de Rezké est beau comme un Christ descendu d'une toile de Véronèse.

Ils vont fuir, juste au moment où Bertha pénètre dans le souterrain, une torche à la main, pour mettre le feu à l'amas de soufre et de salpêtre caché dans ce caveau, car elle a juré de faire périr le roi des anabaptistes.

La musique de cette scène où elle reconnaît Jean n'est pas intéressante non plus.

Les soldats viennent annoncer au prophète qu'on le trahit; Bertha, au lieu de le frapper, se tue elle-même.

Le décor change; voici la grande salle du palais, éblouissante de lumière. Sur une estrade, sous un dais,

Jean de Leyde, attablé, est servi par des bayadères. Pendant que le chœur célèbre les fêtes anabaptistes et le nouveau roi, il donne tout bas ses ordres à deux gardiens fidèles : « Aussitôt que les trois traîtres entreront dans la salle, on fermera les grilles de fer, nul n'échappera à l'incendie qui jaillira du fond des caveaux.

Saisissant une coupe il chante les couplets :

> Versez, que tout respire
> L'ivresse et le délire!

C'est un pendant à l'air bachique de *Don Juan.*

Celui de Mozart est plus entraînant que celui de Meyerbeer.

Le chœur des jeunes filles exécute des danses.

Tout à coup l'évêque de Westphalie, les chefs de l'armée impériale font irruption dans la salle des fêtes. Zacharie, s'adressant aux princes de l'Empire : « Je le livre entre vos mains.

— Merci, Judas nouveau! » s'écrie le Prophète.

On entend une explosion terrible [1]; un pan de muraille s'écroule, les flammes montent, embrasent tout et Jean de Leyde prononce l'arrêt :

> Vous, traîtres! Vous, tyrans que j'entraîne dans ma chute,
> Dieu dicta notre arrêt!.. et moi je l'exécute!

Que n'a-t-il péri en effet dans l'incendie, enseveli sous les décombres! La fin du pauvre Jean de Leyde a

1. Au même moment éclatait l'incendie qui a consumé l'Opéra-Comique.

été bien plus atroce en réalité. Il a été enfermé dans une cage de fer par l'impitoyable évêque de Munster.

Ces terribles cages de fer, suspendues encore aujourd'hui sur les tours de l'église, rappellent le châtiment épiscopal réservé au vainqueur d'un jour et rachètent la mémoire de Jean de Leyde.

Un dernier mot sur le *Prophète*. Cette œuvre est d'un caractère superbe, mais elle dépasse les proportions, elle n'est pas bien équilibrée. Des parties grêles, y font contraste avec la masse majestueuse, comme dans l'architecture gothique.

Est-il possible que le duo si incolore de Fidès et de Bertha au premier acte et l'éblouissante *Marche du Sacre*, soient du même compositeur de génie?

Tout l'opéra abonde en richesses musicales. Quelle orchestration et quelles difficultés d'exécution! Il faut ici des artistes de premier ordre. La musique des *Huguenots* souffre à la rigueur une exécution médiocre tant il y a là de mélodies attendries, et d'harmonies dans l'orchestre, mais dans le *Prophète* les rôles sont écrasants; la mélodie disparaît sous les tours de force périlleux. On n'a pas même la ressource de déchiffrer avec plaisir la partition, elle est trop difficile.

Heureusement, les interprètes, sont admirables, et il nous reste le souvenir, d'une belle solennité musicale.

VI

LE FREISCHÜTZ

Loin de nous les interprétations forcées! Rien de plus fatigant que de se torturer la cervelle pour en tirer des rapprochements adaptés tant bien que mal à l'œuvre dont on veut pénétrer le génie. On reconnaît bien vite les pages vraies, spontanées, écrites sous une émotion profonde, dictées instantanément par une divine musique! Écoutez-la de toute votre âme, et alors, sous le charme des sons mélodieux, vous sentirez s'éveiller en vous tout un monde d'idées.

Le compositeur n'a pas toujours en vue des pensées, ni des formes définies; il a subi d'une façon inconsciente le charme du printemps, de l'été, il a chanté les forêts profondes, la solitude champêtre avec ses silences prolongés.

La grande voix de la nature surtout a le don de s'exprimer dans cette langue universelle, la musique. Les voix intérieures d'une âme aimante, se mêlent au

bruissement du feuillage, au murmure des sources, à l'écho des rochers, au gémissement du vent. Dans cette heure de paix, en face de soi-même, on envisage la destinée de très haut.

Ces alternatives d'aspirations divines et d'imperfections humaines, ces combats intérieurs se retrouvent dans certaines œuvres musicales. Ainsi l'Ouverture du *Freischütz* me semble renfermer deux ordres d'idées : la vie des bois, la lutte de l'ombre et de la lumière dans une âme née pour le bien. Weber avait-il cette pensée? Nous n'en savons rien. Cette merveilleuse Ouverture a-t-elle des commentaires? Nous l'ignorons. Il y a une jouissance à chercher soi-même le filon d'or dans cette mine inépuisable de richesses.

Chaque fois que j'entends l'Ouverture du *Freischütz*, mon impression est la même : Le premier son très bas, relié en octave à la même note plus fortement accentuée, exprime le silence sous bois qui s'anime au faîte des arbres. C'est un souffle qui s'élève de terre; il a remué l'herbe muette et devient sonore en passant dans le feuillage, faible son qui s'éteint, le silence se refait.

Après la cinquième mesure la voix de la forêt articule encore une note; et de nouveau le silence retombe et plus profond qu'avant.

Ces premières notes *piano*, *pianissimo* ont une douceur, un charme délicieux; soupirs de la terre heureuse; elle se recueille dans un bonheur paisible. Un point d'orgue marque ce repos.

Huit mesures pour ce Prologue. Et maintenant

l'hymne de la nature commence : sur un accompagnement suave se détache un thème révélé à Weber par quelque fée des bois.

La vie semble chose si douce, facile et bonne, quand on entend cette mélodie, cette voix du cor de chasse. On est en paix avec son prochain ; point de méchants sur la terre ; plus d'hostilités, ni dans la nature, ni chez les hommes. Tout est paix, harmonie, bonheur de respirer les parfums salubres de la forêt, avec une âme sereine ouverte au bien et au beau, reconnaissante des dons infinis de la nature.

La création conçue dans un esprit de paix voilà les seize premières mesures.

Un trémolo inquiétant nous trouble, il indique un changement soudain dans nos impressions et dans le paysage : ce n'est plus la haute futaie où l'air et la lumière circulent librement, c'est un ravin sauvage, profond, où le torrent mugit, rebondit sur les rochers qui lui barrent le chemin. L'eau furieuse tourbillonne ; au-dessus d'un gouffre béant, au milieu de noirs sapins, un tronc d'arbre est jeté. Malheur au téméraire qui s'y aventure s'il n'a pas le pied montagnard !

Nous connaissons plus d'une sombre retraite dans les grandes Alpes, au pied du Muveran, dans les montagnes du Cantal, au Lioran, qui rappellent cette musique du *Freischütz*.

Je n'entrerai pas dans l'analyse de l'œuvre entière ; il faudrait détailler les beautés de chaque morceau. Y a-

t-il une Romance plus adorable que celle de Max? Et les deux Airs d'Agathe, d'une mélodie si suave? Et ce charmant Air si vif, si pimpant, d'Annette debout sur l'échelle clouant le portrait de l'aïeul. Et si nous parlions des Chœurs? On ne se lassera jamais de les entendre. Le premier, la moquerie des villageois qui narguent le franc-tireur malheureux, c'est bien de la musique imitative cette fois. Et la délicieuse *Invitation à la Valse*, qu'on a eu l'heureuse idée d'intercaler dans le Ballet!

Et le Chœur des chasseurs qui a retenti sous les cieux des deux mondes? Et l'Hymne virginal des jeunes filles couronnant de myrtes, la douce fiancée? Et les Tyroliennes? Tout a conservé une fraîcheur exquise, en dépit des orgues de barbarie et des épinettes criardes.

Le plus grand triomphe de ces morceaux devenus classiques dès la première heure, c'est d'avoir résisté aux doigts inexpérimentés des petites filles. De mon temps elles débutaient toutes par des airs du *Freischütz* arrangés pour piano.

C'est comme pour les fables de La Fontaine, ces chefs-d'œuvre sortent sains et saufs, de cette terrible épreuve : les exercices de l'enfance.

Quelle preuve, en effet, plus éloquente de la puissance de cette œuvre qui résiste depuis quatre-vingts ans à un excès de la popularité? On entendait cette musique sur tous les carrefours de l'Europe.

Les âmes délicates et le goût populaire sont d'accord, tout le monde en raffole, villes, bourgs et villages, ménétriers, orchestres, salles de concert et jusqu'au

Conservatoire, tous continuent à célébrer le *Freischütz*.

Le seul endroit où il perd au lieu de gagner, c'est l'Opéra. Le sujet est trop démodé; il faut entendre le *Freischütz* comme musique symphonique.

Rien n'égale la beauté d'un opéra, lorsque la musique et le libretto s'harmonisent pour exprimer dans un langage éloquent les passions, l'héroïsme, les nobles sentiments du cœur humain. Le genre fantastique, la légende ne touchent plus guère. Sur un libretto insignifiant, Weber, comme Meyerbeer pour *Robert le Diable*, a écrit une partition exquise, mais assez étrangère au sujet (sauf dans certaines scènes caractéristiques de l'enfer, la fonte des balles). Son génie, surabondant d'inspirations mélodieuses, les a déversées à flots dans son œuvre sans s'inquiéter du libretto. Il vaudrait la peine d'adapter une si ravissante musique à un sujet plus digne d'elle.

L'école satanique a fait son temps.

VII

LA JUIVE

Quel bonheur de pouvoir ajouter un trésor musical de plus à ceux que nous avons découverts si tard! Après les *Huguenots*, *Guillaume Tell*, l'*Africaine*, le *Prophète*, voici la *Juive*. Encore une gloire de l'école française, encore un maître admis parmis les immortels.

On n'aurait que l'embarras du choix pour citer les morceaux préférés.

Après la belle Ouverture l'orgue exécute une de ces vastes compositions d'église où les sons majestueux montent au ciel du fond des cryptes du Moyen âge. Le tumulte des rassemblements populaires est exprimé par une Marche très mouvementée, rythmée par les coups de marteau de l'orfèvre juif qui travaille pendant les fêtes du concile de Constance, à la grande indignation de la foule massée devant la cathédrale.

Quelle variété dans ces chœurs ! Rien que dans le premier, trois motifs différents. Un autre chœur superbe succède à l'air de la basse :

> Si la rigueur et la vengeance,

chanté par le cardinal qui sauve le Juif de la fureur populaire. Enfin le *Chœur des buveurs* avec son accompagnement original est le plus beau de tous.

Il y a des harmonies délicieuses dans le quatuor entre Rachel, Eléazar, Léopold et le grand Prévôt, Puis dans le final du premier acte une phrase mélodieuse entre toutes qui domine le chant : *O ma fille chérie* !

Passons la magnificence extraordinaire de la mise en scène : le cortège de l'Empereur et du Concile défile au son des cloches, bannières déployées, les confréries entourent le saint des saints suivies de chevaliers et de soldats.

Acte II. — La scène de la Pâques est le point culminant, disons le Thabor de la *Juive*. Halévy a concentré une belle lumière sur cette austérité biblique. En même temps un art infini de graduer l'émotion. L'invocation d'Eléazar, d'un dessin mélodique très pur, très simple, fait penser à certaines fresques de la chapelle Sixtine qui racontent l'histoire de Moïse.

La principale beauté de l'air de la Pâques, c'est la réplique du Chœur, si chaude, si vibrante d'harmonie, après le récitatif d'une nudité sévère : *O Dieu de nos*

pères! Cette prière ascétique ne touche pas nos cœurs, elle tient trop au rituel.

L'émotion humaine se révèle dans l'air :

Dieu, que ma voix tremblante!

A chaque mesure le sentiment grandit, le chant devient religieux, et, de nouveau le chœur reprend avec une ferveur croissante : « Cache nos misères à l'œil des méchants! »

Il faut l'avouer, on est charmé par ces accords suaves, mais à aucun moment les yeux ne sont mouillés de larmes.

Il va venir! Cette romance de Rachel est une perle. Quand parut l'œuvre de Halévy, plus d'une fiancée a chanté : *Il va venir*. Pourtant ce n'est guère une romance d'amour, le caractère en est trop agité, inquiet, plein de sombres pressentiments : une conscience troublée vit au fond de cette mélodie pathétique.

Le mouvement dramatique s'accentue dans le *trio* suivant :

Je vois son front coupable;

Il y a dans l'orchestre des passages superbes pour soutenir la touchante prière de Rachel : *Pour lui*, *mon père*, *j'invoque votre amour*.

La fureur d'Eléazar, la lutte entre la haine du chrétien et l'amour paternel, font de ce *Trio* une des parties éclatantes de cette œuvre, qui pourrait aussi bien s'appeler *le Juif*. Cette figure passionnée, fanatique,

farouche et tendre, domine tous les personnages, même Rachel.

Le *Sextuor* qui termine le second acte est de toute beauté et merveilleusement orchestré.

Le dirai-je? la musique du Ballet voilà la merveille du troisième acte, et peut-être de l'œuvre entière. La plupart de ces airs délicieux sont d'une mélancolie suave qui les désigne plutôt comme des concertos pour flûte. Oui, c'est au Conservatoire qu'on aimerait entendre ces modulations plaintives, ces adorables variations; elles veulent être écoutées pour leur grâce exquise, non pour les pas des danseuses. C'est trop beau pour servir d'accessoire. On a peur de voir transformées les poétiques mélodies en quadrille banal de soirées dansantes; ce serait une profanation. Toute poésie s'envole si vous ôtez à ces airs leur noble rythme, si vous les faites servir aux plaisirs d'un bal officiel au lieu d'un monde imaginaire. Respectez comme la poésie même cette musique de ballet; ne brisez pas les ailes de la sylphide.

Revenons au quatrième acte. Il renferme deux morceaux superbes : le duo entre Eudoxie et Rachel :

Moi, permettre qu'il vive,
Quand de la pauvre Juive
Il a brisé le cœur!

Cette « pauvre Juive » est si noble et si fière que la nièce de l'empereur a l'air d'une petite bourgeoise à côté d'elle.

Pour terminer, voici le grand air d'Eléazar :

Rachel, quand du Seigneur.

Le caractère en est si profondément religieux, (et même biblique) qu'il a été adopté dans quelques écoles protestantes du canton de Vaud ; les enfants le chantent en chœur.

Ici, Eléazar n'est plus seulement le pontife, le Juif vindicatif, c'est un père dont la tendresse éplorée cherche le moyen de sauver son enfant.

Remarquez l'ingénieux, l'éloquent accompagnement ! L'orchestre pleure et se lamente. C'est la jeune fille dont on entend la voix par les violons : *Je suis jeune et je tiens à la vie* ! *Mon père, épargnez votre enfant* !

C'est une des plus heureuses trouvailles d'une œuvre qui abonde en richesses.

Les cris de la populace, impatiente de voir les enfants de la race impie livrés aux flammes du bûcher, surexcitent le fanatisme d'Eléazar, admirablement exprimé par l'air :

> Fille chère,
> Près d'un père
> Viens mourir !

Le mouvement se précipite et l'enthousiasme finit par vous gagner à ce passage :

> Et pardonne,
> S'il te donne
> La couronne de martyr !

Arrêtons-nous ici, car le cinquième acte est tout entier en jeu scénique, en récitatifs et chœurs funèbres.

Et maintenant une observation critique : cette musique délicieuse ne s'adapte pas toujours au sujet, excepté dans

la célèbre scène de la Pâques, la Romance, *Il va venir*, et l'air, *Rachel, quand du Seigneur* ; en d'autres endroits la musique s'harmonise peu ou point avec le drame et ne répond nullement à la situation pathétique. Un exemple : le duo de Rachel et d'Eudoxie : *O mon Dieu, que faire!* n'est-il pas sur un rythme de danse? Et cependant la scène est des plus tragiques : les deux sacrilèges vont être livrés aux flammes.

En revanche, la plupart des airs de ballet, nous l'avons dit, sont d'une pénétrante mélancolie. Bref, on ne trouve pas dans toutes les parties de cette belle œuvre l'étroite intimité qui doit exister entre le drame et la musique.

Cela tient peut-être au caractère des personnages. Quand ils ont une forte marque, ils impriment leur individualité à la musique. Ici, le drame est intéressant, mais pas un seul des personnages n'est attachant par le cœur, par la grandeur d'âme, par la franchise. Chacun porte en soi une arrière-pensée, un mystère. Eléazar est fier, mais trop vindicatif et cruel. Rachel, faible et farouche. Tous deux sont plus nobles que les princes de l'Empire; pourtant ce qui leur manque c'est une note humaine, moins sombre. Le fanatisme du Juif nous laisse presque insensibles à ses infortunes. Quant au fameux cardinal de Brogni, il ne nous attendrit pas du tout, même quand il se traîne aux genoux du Juif. Sans cesse il parle de pardon et de clémence, tout en livrant au bûcher le père et la fille. Ce cardinal est peut-être le rôle le plus vrai.

Terminons par quelques réflexions sur le ballet de la *Juive* et sur les ballets en général.

Une sylphide de ballet qui représente le génie de la danse se propose, comme tout grand artiste, de porter la perfection de son art aussi loin que possible; elle ne cherche pas le vulgaire succès, elle sait que toute sa personne doit être esprit et grâce décente. En elle tout est charme souverain, les gestes, la pose, la physionomie. De ses pas aériens, magiques, elle exécute un air, un solo avec des variations, trilles, fioritures. Ses pieds lui servent de cordes vocales, les mouvements des bras et de la tête lui font un accompagnement éloquent. Pour chaque émotion elle invente une expression différente : pour la tristesse et les pleurs ce sont de petits pas tremblés, si étonnants que cette musique descriptive par les pieds vaut tous les systèmes d'école wagnérienne.

La danse de ballet est un effort instinctif pour inventer des mouvements qui n'appartiennent pas à la nature humaine.

L'aérostat fait concurrence aux véhicules terrestres. La sylphide de ballet veut réaliser le rêve d'Icare.

Oui, la danse est une inconsciente imitation de tous les mouvements de la vie animée : le galop des chevaux, leur pas d'amble, l'élan des gazelles, les cabrioles des chèvres, mais surtout le gracieux papillonnement de la gent ailée, leurs évolutions aériennes, les ondulations de cou du cygne, les premiers battements d'ailes de l'oiseau qui donne la première leçon de vol à ses petits; les mouvements tourbillonnants de l'hirondelle qui rase

le sol à l'approche de l'orage; les sautillements des mouettes de récifs en récifs, au-dessus de l'azur des flots, l'élan impétueux de l'épervier qui fond sur sa proie, toutes les variétés de la famille ailée se retrouvent dans un ballet digne de ce nom. Avez-vous assisté au bain d'une bergeronnette, d'un sansonnet? Avez-vous surpris ses frémissements d'ailes pour se sécher au soleil en sortant de l'eau voilée de feuillage? Les pieds de la danseuse ont les mêmes trépidations accélérées.

Encore une fois, les organes de la parole et du chant sont logés dans la pointe des pieds. Avec cet instrument d'une espèce nouvelle la danseuse exécute son air de bravoure, ornementé de roulades et de cadences. Mais il y a aussi de suaves et tendres harmonies; le rythme et la grâce des gestes exprimeront le chant d'amour.

Une danse pétillante de verve donne également l'idée d'une conversation spirituelle, piquante, étourdissante de brio, de malice, de saillies et reparties; de coquetterie surtout. Si le feu d'artifice se retrouve parfois dans la parole humaine, cette sylphide en donne encore bien mieux l'idée. Regardez Rosita Mauri : que n'invente-elle pas? Que de ressources imprévues, vraiment prodigieuses!

Les gestes gracieux de l'enfant, que l'éducation lui fait perdre après la cinquième année, reviennent inconscients dans les gestes d'une charmante danseuse. En un mot le sourire et le rire, l'esprit, la gaieté, la joie, l'ivresse, le bonheur de vivre, l'exaltation de la jeunesse, tout cela est exprimé par ces petits pieds roses, ces bras blancs,

cette jolie tête, ces yeux magnifiques, cette mutine physionomie.

La danse de ballet traduit aussi le caractère d'un peuple. Ainsi l'ardeur brûlante des Espagnes, le mélange de soleil d'Afrique et de sang Maure apparaît dans la Sévillanne [1], les mouvements désordonnés de la danseuse, rappellent le toréador poursuivant le taureau déchaîné dans le cirque; son sabot fait jaillir l'étincelle, la corne fouille le sol, aiguise sa pointe avant de se précipiter sur l'adversaire.

Parfois c'est un combat échevelé de la danseuse avec la terre qu'elle étreint dans son ivresse, avec le vent qui doit l'emporter aussi légère qu'un nuage et qu'un oiseau. Oui, les êtres ailés, voilà ce qu'elle aspire surtout à imiter. « Des ailes! des ailes! » Cette devise de la poésie, la voilà réalisée.

1. Nous aurions voulu parler du *Cid* de Massenet, de *Sigurd* de Reyer, ces deux œuvres aimées, nous les retrouverons un jour.

VIII

HAMLET, D'AMBROISE THOMAS

Nous ne prétendons pas établir des *Parallèles* à la façon de Plutarque entre Camoëns et Meyerbeer, Schiller et Rossini, Shakspeare et Ambroise Thomas, Gœthe et Gounod ; mais en étudiant l'*Africaine*, *Guillaume Tell*, *Hamlet*, *Faust*, nous aurions voulu préciser la part qui revient au poète et celle qui appartient au musicien.

Le titre du poème, l'idée première, voilà le point de départ et le point de mire. La route parcourue d'un point lumineux à l'autre traverse des régions neuves, inexplorées ; les découvertes pittoresques, les beautés de détail et d'ensemble sont le bien personnel, la propriété du musicien. Il n'a pas calqué son idée sur celle du poète ; son inspiration est directe, d'une source intérieure. Sans doute, le grand art se renouvelle dans l'étude parallèle des autres arts : le musicien peut choisir son sujet dans la poésie ou dans la peinture ; le

peintre s'inspirera d'un vers ou d'une belle mélodie (témoin l'*Orphée* de Corot); le poète se rajeunira par la musique, et par les tableaux de maîtres, et chacun produira des œuvres fécondes parce qu'elles sont nées d'un art différent. Elles seraient stériles, si le musicien suivait les réminiscences d'un autre compositeur, si le peintre se bornait à copier d'autres peintres, si le poète imitait un autre poète. Comme par la loi physiologique, des sourds-muets naîtraient de ces alliances trop rapprochées. L'imitation est chose funeste dans un art de la même famille.

Un compositeur doit éprouver un sentiment de fierté mêlé de terreur lorsqu'il se propose de mettre en musique un grand sujet, tel qu'*Hamlet*. Le génie de Shakspeare se dresse devant lui, semblable à l'apparition surnaturelle d'Elseneur. Quelle lutte intérieure entre l'admiration pour le superbe modèle et l'indépendance personnelle du génie!

Céder à l'enthousiasme qu'inspire le héros, défendre sa propre originalité, rester soi-même, voilà le triomphe.

Lorsque nous avons entendu pour la première fois l'œuvre du chef de l'école française, l'extrême noblesse de son génie dramatique nous a vivement frappé. Nous remarquions aussi, non sans étonnement, cet art savant d'enrichir l'accompagnement d'une profusion de mélodies délicieuses et de réduire souvent le chant à un récitatif. Parfois les parties de l'orchestre nous semblaient plus belles que les airs. Mais chaque œuvre

grandiose veut être entendue plus d'une fois ; il faut l'explorer en tout sens pour l'envisager dans son ensemble. Comment la juger après une seule audition?

Les critiques de profession assistent aux répétitions, écrivent, avec la partition sous les yeux, leur compte rendu d'une *première*. Une composition musicale ne se lit pas aussi couramment qu'un drame ; les notes se déchiffrent moins vite que les vers écrits dans une langue étrangère. On a besoin de s'orienter dans le royaume des sons où tout est vague, indéfini.

En lisant la traduction du drame de Shakspeare, même un esprit inculte est saisi immédiatement par cette situation tragique : une mère criminelle, un père à venger.

L'idée fixe du châtiment arrache à Hamlet toute pensée de bonheur. Il s'endurcit volontairement contre les plaintes touchantes d'Ophélie.

Ces sentiments terribles, émouvants, éclatent et se gravent dans l'esprit comme les rayons de soleil sur une plaque de métal. En musique on est pénétré plus profondément mais plus lentement par l'éloquence douloureuse des scènes qui se succèdent. Plusieurs auditions, je le répète, sont nécessaires pour nous familiariser avec la langue de l'harmonie, pour être conquis par son charme et sa puissance. Alors, mais alors seulement, on voit les pensées dramatiques se développer dans leurs nuances et leur gradation diverses, depuis le froid scepticisme jusqu'aux élans désespérés de la passion que la musique rend si admirablement.

Ah! si l'on pouvait toujours fixer, par un signe sténographique, les tumultueuses pensées qu'une belle œuvre musicale fait naître! C'est un monde de sentiments qui demandent à s'exhaler.

N'êtes-vous pas révolté contre l'impuissance de la parole? S'il ne s'agissait que des émotions, mais les idées! Comment les mettre en lumière? elles expirent avec les sons.

Le triomphe du génie, c'est de provoquer chez autrui la vie de la pensée.

Cette intensité de vie sera d'autant plus forte que la faculté d'admiration artistique aura été refoulée pendant de longues années par des travaux austères. Commencer l'existence par les constitutions de Sparte et d'Athènes, et finir par l'Académie nationale de musique!...

Voilà pourquoi c'est une surprise toujours nouvelle de se trouver, après trente-huit ans de solitude laborieuse, dans une salle de marbre et d'or, scintillante de lumières, vibrante d'harmonies.

Rêve ou réalité, un degré supérieur de l'existence va commencer, dans cette région idéale où l'art se déploie sous toutes les formes, drame, musique, peinture, danse.

Si l'étude nous donne la vie de l'intelligence, la musique seule nous donne le bonheur. Le grand musicien fait vibrer toutes les cordes de la lyre humaine, Un torrent d'émotions circule du cœur au cerveau. En même temps le recueillement devient si profond que l'univers extérieur disparaît.

Raphaël l'a bien compris dans son tableau de Sainte-Cécile. Absorbée dans les célestes mélodies, Sainte-Cécile ne voit aucun des personnages qui se pressent autour d'elle, elle se sent absolument seule, en tête à tête avec le chœur invisible dont elle écoute les divines harmonies.

La dévotion musicale fait éprouver un phénomène analogue.

Dès les premières mesures de l'orchestre, l'âme, recueillie dans les sons mélodieux, les épelle, les médite.

Je ne sais si jamais spectateur a assisté à ces fêtes de l'art dans une disposition d'esprit semblable : ce qui domine, c'est la joie du naufragé, il sent qu'il va reprendre haleine sur un rivage béni.

Mais revenons à l'œuvre d'Ambroise Thomas :

L'Ouverture commence. Les épouvantements de la conscience, la justice poursuivant le crime, l'évocation des ombres funèbres, l'apparition du spectre sur la terrasse neigeuse, au pâle clair de lune, frissonnent dans chaque mesure. L'inspiration dramatique du Maître français s'enrichit par des mélodies, écho naturel d'Elseneur. D'abord, la superbe *Marche danoise* de l'Introduction, d'un éclat de pourpre et d'or, suivie du charmant Chœur des pages plein de grâce et de finesse.

Au troisième acte la *Marche danoise* semble la même, et pourtant elle diffère de la première. Ces chants nationaux donnent à l'œuvre une couleur locale autant et plus que le décor.

On est frappé d'entendre çà et là, habilement, sobrement ménagée, une modulation plaintive en mineur qui nous prépare à la catastrophe finale et entretient dès le commencement le douloureux pressentiment de l'infortune d'Ophélie.

Le chant de l'orchestre avant l'entrée d'Hamlet est déjà si pathétique! Son duo avec Ophélie diffère des autres effusions d'amour par le caractère tragique des sentiments. Quelle amère éloquence dans cette mélodie :

Doute de la lumière,
Mais ne doute jamais, jamais de mon amour!

La douleur concentrée de ce cœur filial donne une sombre profondeur à sa tendresse; tendresse d'un plus haut prix que celle des jours heureux! Cette amertume, ce deuil, dans l'amour est merveilleusement exprimé par cette phrase pleine de mélancolie, unique rayon qui traverse la nuit noire, et qui revient plus tard dans les scènes désespérées. Ce même passage : *Doute de la lumière* se fait entendre dans l'accompagnement de l'orchestre, puis derrière la scène, comme un écho lointain du bonheur un moment entrevu.

Réminiscences d'une poésie exquise, semées sur l'œuvre entière comme les fleurs d'Ophélie.

Cette musique dramatique est surtout merveilleusement adaptée aux lugubres scènes de l'Esplanade : la voix sépulcrale du spectre, le son dolent d'outre-tombe, contraste avec la voix chaude, passionnée de la douleur

filiale. Et tout cela admirablement nuancé. Remarquez l'art infini dans cette évocation d'Hamlet :

> Esprit infernal!... ô mon père!... ô mon roi!

transition de la terreur à la tendresse, au respect.

> Souviens-toi, mon fils, souviens-toi!...

En même temps retentissent les fanfares nuptiales dans le château illuminé.

C'est à ce moment qu'Hamlet arrache de son cœur Ophélie.

La vengeance seule remplira désormais ce cœur.

Immolation fanatique, sacrifice terrible offert en expiation du crime commis par sa mère. Quels accents la musique sait lui donner!

L'air d'Ophélie, au commencement du second acte, a le caractère rêveur, la pénétrante mélancolie scandinave. Dans cette scène vibre une note étrange qui n'exprime d'abord que le doute naissant, la plainte ingénue de la jeune fille. Cette note aiguë, prolongée, s'accentuera plus tard et deviendra le cri d'angoisse, le cri du désespoir dans la célèbre scène de la folie.

Ce chant d'angoisse au quatrième acte peint la raison défaillante, les éclipses de l'intelligence, les retours de la mémoire, ses lueurs vacillantes, les souvenirs chéris ressaisis, puis la note persistante du serment d'amour en refrain brisé qui expire dans un accord mineur.

Ce refrain dit toute la cruauté du sort.

C'est une trouvaille de génie; mais d'un bout à l'autre

y a-t-il dans cette œuvre une seule scène où la mélodie et l'harmonie ne caractérisent avec éloquence les situations pathétiques?

Un tour de force, c'était de traduire en musique le *to be or not to be.*

Une phrase musicale très simple fait ressortir la question la plus compliquée de l'univers moral. Ambroise Thomas invite les moralistes à la résoudre avec la même simplicité.

On accuse Hamlet d'indécision. Tuer son beau-père, fut-ce un roi, est-ce donc si naturel? Hamlet accomplit un acte de rare énergie bien autrement difficile que de plonger sa dague dans la poitrine de Claudius. Il s'arrache son propre cœur, il rompt avec sa douce fiancée. Elle l'eût soutenu, consolé; une phrase mélodieuse le lui disait :

> Avec toi mes pleurs seraient moins amers,

mais Hamlet expie le crime de sa mère. Souffrir mille tortures pour des fautes qu'on n'a pas commises, voilà un type que l'antiquité n'a pas connu. Hamlet est plus tragique qu'Oreste. Mesurez l'agonie de cette âme qui ne peut pas offrir sa propre expiation, son repentir, pour racheter le meurtre, le parjure commis par une autre... et *cette autre*, c'est sa mère!

L'horreur tragique ne saurait être dépassée. Le scepticisme amer d'Hamlet ne s'explique que trop; il porte en lui-même un secret fatal; sa douleur immortelle se change en haine de l'existence et des félicités humaines.

Quelle différence entre Hamlet et le Cid! Hamlet frappe Polonius. Même s'il l'eût épargné, Ophélie n'en serait pas moins perdue pour lui. Le Cid a tué le père de Chimène, pourtant il ne renonce pas à elle et finit par la reconquérir. Le sang versé pour la patrie effacera la tache de l'homicide; Rodrigue a vengé l'honneur de son père en tuant le comte de Gormas. Le nœud du drame c'est l'énergie, la passion de de Chimène. C'est elle qui pardonne, trop aisément peut-être, elle est plus que magnanime en acceptant la main du Cid. Le patriotisme, le salut de l'Espagne colorent de beaux prétextes le pardon accordé au vainqueur des Maures, Chimène est Espagnole, elle aime Rodrigue, elle l'épousera.

Pauvre Ophélie! Elle pardonnerait aussi peut-être, si elle savait la vérité, si Hamlet s'était confié à elle. Mais Hamlet est une âme trop subtile, trop amère.

Une nature simple, héroïque, eût vengé le père sans causer le désespoir d'Ophélie.

Dans un éclair de franchise il eût dit : « Un crime nous sépare, mais je t'aime. » Ce mot eût sauvé la douce créature. Hélas! en quoi est-elle responsable de ces sanglantes tragédies? Pourquoi briser ce cœur innocent?

Toute l'opposition du Nord et du Midi, du penseur et du héros, du moraliste et de l'homme d'action, éclate dans les deux types créés par Shakspeare et par Corneille. Hamlet est l'esprit raisonneur, le doute philosophique. Il est vrai qu'il est aussi la conscience, le sacrifice au devoir.

Le Cid, c'est l'héroïsme; un cœur vivant, plus fort

que la mort. Debout, au-dessus des catastrophes humaines, il les rachète à force de grandes actions, vainqueur par la volonté, vainqueur par l'amour.

Ces pages étaient écrites avant l'éclatante apparition du drame de Shakspeare aux Français.

Comment a-t-on pu disserter pendant des siècles sur la question : Hamlet est-il fou réellement? Quand il n'y aurait pas vingt passages de son rôle qui disent clairement que sa folie est simulée, nécessaire à ses desseins, la question serait tranchée par le jeu si lumineux, si expressif de Mounet-Sully [1].

Hamlet est, au contraire, un esprit lucide, clairvoyant; il possède l'horrible secret, il est environné d'embûches, et, pour atteindre son but, il affecte la folie. Dans les grandes agitations morales, n'arrive-t-il pas souvent qu'on prononce des paroles incohérentes? c'est le cœur qui étouffe, qui a besoin d'air. Après tout, on ne joue pas impunément ce jeu dangereux, l'aliénation mentale. Une perturbation passagère finirait bien par vous atteindre. Hamlet n'a jamais perdu la raison; il blesse à dessein Ophélie, au moment où il sent son cœur s'amollir. N'a-t-il pas aperçu la draperie qui remue? Polonius l'espionne. Et puis, il veut creuser un abîme infranchissable entre Ophélie et lui : désormais la vengeance seule doit remplir son cœur. Sa profonde amertume vient de son mépris pour sa mère. Son incurable mélancolie n'est-elle pas justifiée?

1. Voir *Le Vrai dans l'Éducation.*

Ce qui rend son fardeau si lourd, c'est que Hamlet est à la fois une conscience sévère, une nature inexorable et tendre. De là ses contradictions, les luttes de son âme ; il ne demandait qu'à aimer, et la cruauté du sort lui a donné une mère criminelle.

N'y a-t-il pas de quoi perdre la raison ? Si Hamlet garde la sienne, c'est qu'il devient un justicier. Il adore son père, il poursuit le châtiment du crime. Que justice soit faite ! la justice immuable l'inspire à chaque souffle.

Que de mots sublimes, forcément retranchés sur la scène ! Entre autres ces paroles qui devraient servir d'épigraphe. Hamlet dit : « Pardonnez-moi ma vertu, car, dans ce monde grossier, la vertu demande pardon au vice et implore comme une grâce la permission de lui faire du bien. »

IX

FAUST, DE GOUNOD

L'Europe entière raffole depuis trente ans de cette œuvre. Tout le monde la sait par cœur; les musiques militaires dans nos promenades jouent les Marches, les Valses de *Faust*; tout ce qui est jeune chante et adore la Romance : *Salut*, *demeure chaste et pure*, l'*Air des bijoux* est choisi par les plus grandes cantatrices, lorsqu'elles veulent remporter un triomphe. Pour les concerts, pour les représentations officielles, c'est la première scène, l'Invocation de Faust et le Trio de la fin, qu'on prend dans le répertoire des chefs-d'œuvre; la *Kermesse*, arrangée par Saint-Saëns pour piano, est un morceau superbe, d'une difficulté qui en double le prix aux yeux des virtuoses. L'enthousiasme et la concorde bannis de la société se retrouvent pour le *Faust* de Gounod. Enfin l'unité d'esprit si difficile à obtenir sur n'importe quel sujet est faite pour cette œuvre française. Et pourtant le sujet est allemand!

Je me souviens du jour, de l'heure où le courrier de Paris nous apporta à Veytaux l'écho des premières acclamations. C'était en 1862. Les exilés prêtaient une médiocre attention à un triomphe musical sous l'Empire. On en voulait aux beaux-arts de charmer les Français et de leur faire oublier la liberté perdue.

Le printemps vint, le mois des touristes amena de Paris plus d'une admiratrice de Gounod. Un soir, par la fenêtre entr'ouverte, nous entendîmes une voix très pure qui chantait un des plus délicieux airs de *Faust*. Ces sons harmonieux entrèrent chez nous avec les parfums des fleurs, avec la brise du lac. Nous étions charmés, sans doute, mais une sourde irritation se mêlait à la séduction subie malgré nous. On se refusait de participer même de loin à ces consolations. Que la vie nationale renaisse, et alors, mais alors seulement, nous nous enorgueillirons nous aussi de compter un génie musical de plus en France.

Avant tout, que la Patrie, la liberté nous soient rendues.

Ce jour tardif arriva, mais longtemps après!

L'exil continua encore quatre ans à Versailles, suivi de douze années de solitude dans le deuil. Et voilà pourquoi aujourd'hui seulement j'apprends à connaître le *Faust* de Gounod et tous les chefs-d'œuvre dont j'ai essayé l'analyse[1].

Qu'il est difficile de louer dignement ce que tout le

1. Écrit en 1887.

monde a loué, et de parler de ce que les autres savent mieux que nous! S'il s'agissait d'une œuvre symphonique, je traduirais mes impressions intimes. Et encore! Le Maître manie la plume dans la critique musicale aussi couramment que sur une portée de notes.

Une autre difficulté, c'est ma profonde antipathie pour le *Faust* de Gœthe, et par-dessus tout mon antipathie pour la légion d'imitateurs qu'il a créés dans le roman et dans la vie réelle.

Méphistophélès et Faust ont laissé après eux une lignée de bâtards, de fils démoniaques, sceptiques, ironiques, blasés, qui perpétuent indéfiniment cette contrefaçon.

Méphisto surtout est devenu un prototype au XIX[e] siècle, inconnu avant la Révolution. C'est le grand homme moderne. C'est aussi l'homme à la mode. La fashion et le sport, la politique, la littérature, vers et prose, toute notre époque, les deux hémisphères, se sont modelés sur ce type.

Victor Hugo n'aimait pas Gœthe. Quand il a voulu incarner le génie de l'Allemagne, il a choisi Beethoven, non Gœthe. Peut-être ce génie a-t-il été surfait; du moins l'apothéose a dépassé la mesure.

Dans tous les cas nous ne lui devons rien; aucun bienfait ne nous est venu de lui; il ne nous inspire ni enthousiasme ni reconnaissance.

Comment faire? il serait doux d'éviter l'esprit de critique. Ici point de pensées amères. Ici je veux aimer, je veux bénir.

Souvent nous nous sommes demandé si, dans les choses humaines, les faits sont produits par les principes, ou si les principes ne sont que les conséquences morales des faits. Autrement dit, une belle action est-elle née d'un enseignement sublime? N'est-ce pas plutôt un noble acte de la nature humaine qui survit dans un beau précepte? S'il en est ainsi pour la vertu, combien plus pour le mal?

En songeant au poème de Gœthe on croirait la question résolue. Un type immoral créé par un homme de génie devient le modèle des autres hommes. Rarement idée sortie du cerveau d'un penseur a eu un succès pareil, une influence si grande sur les esprits. Gœthe a doué son Méphistophélès de toutes les qualités prisées dans un certain monde : ironie, scepticisme, élégante corruption, mépris de la nature humaine, dédain exquis pour toute chose noble et belle.

Et pourtant Méphistophélès a été conçu à une époque de sincérité, d'enthousiasme, non d'ironie et de satiété. Gœthe a-t-il voulu s'incarner dans son héros, avec son égoïsme colossal et sa suprême indifférence? C'est lui qui a jeté ces germes sur le siècle à la veille de naître. Le génie exerce une domination souveraine sur son époque et ne la subit pas. Gœthe, encore jeune, reste glacial au milieu des ardentes aspirations que la Révolution française répandait au loin. Il est vraiment le type du docteur Faust et de la science purement expérimentale qui supprime l'âme comme un accessoire inutile, gênant.

Méphisto est devenu l'idéal des poètes de tous pays; Byron et Musset procèdent de lui, sans compter la légion des romanciers, des *poetæ minores* et des artistes. Berlioz tout le premier a pris des airs démoniaques. Que de gens se croient une puissance ou un talent diabolique parce qu'ils posent pour Méphistophélès.

Victor Hugo est d'autant plus grand qu'il a ignoré cette contagion universelle. A ce trait, mesurez son génie, son originalité. Oui, Méphisto a été le nouvel Adam de la littérature; il est encore aujourd'hui le trisaïeul des jeunes Décadents.

L'irrésistible charme du *Faust* de Gounod est attesté par ce seul fait : il a vaincu mon antipathie pour le poème de Gœthe. Mais pendant quelques heures seulement, tant que je suis sous le charme des adorables mélodies ou de cette verve musicale si spirituelle.

Que d'interprétations intéressantes suggérées par l'Ouverture! L'idée philosophique est claire : les sons stridents, la discordance voulue qui précède les délicieuses harmonies font penser à la lutte des esprits de ténèbres et de lumière, que Lamennais décrit dans un symbole oriental. Des arpèges célestes précèdent la mélodie qui est tout amour et lumière après les rumeurs chaotiques de l'Introduction. Le doute est vaincu par la vérité, la haine par l'éternel amour, le crime par le repentir. C'est un pardon musical.

Incontestablement c'est la première scène de *Faust* qui est le point culminant de l'œuvre et l'on regrette le

subit rajeunissement du docteur. Vieux, il était si intéressant, si passionné, plein de vie et de flamme! Dans sa douleur, dans ses désirs et dans ses malédictions même il y avait un reste de foi. La jeunesse est venue et son cœur s'est glacé; son âme s'est ridée sous ses cheveux noirs. Le voilà plus chancelant, plus vide de cœur sous son pourpoint violet que dans sa robe de bure, avec la barbe blanche.

Le Chœur aérien retentit derrière la scène et arrête les imprécations sur ses lèvres, de ses mains va tomber la coupe empoisonnée. Quelle grandeur dans cette lutte entre l'esprit de vie et la mort! On écouterait indéfiniment ces inspirations suaves ou terribles. Ce chant triste et solitaire est très émouvant! La joie des vivants, les sons de l'orgue, loin d'apaiser son cœur, l'exaspèrent.

Et cependant les imprécations du vieux docteur valent plus que les serments d'amour du jeune homme dans le jardin de Marguerite. Superbe aussi le grand air :

Salut, ô mon dernier matin!

Encore une fois les accents célestes des chants d'église le font hésiter. A son insu il est croyant; il croit malgré lui à la vie, au bonheur qu'il vient de maudire. Mais une flamme rouge a jailli; c'est l'ironie, le sarcasme incarnés dans Méphisto; le génie du mal l'asservit.

Au second tableau, la Kermesse, cette merveille de brio, de gaieté, renferme plusieurs motifs qui alternent;

le plus original, le plus amusant, c'est le Chœur des vieillards.

Ici j'ouvre une parenthèse pour accuser l'auteur de tout mal. C'est encore Méphistophélès qui a éteint dans ces cœurs bourgeois toute étincelle de patriotisme ; pendant que les patriotes se battent, ils se chauffent au soleil, ces bourgeois gelés par l'égoïsme plus que par l'âge. C'est l'histoire de Gœthe impassible au milieu du soulèvement de l'Allemagne et des guerres de son temps.

N'est-ce pas Méphistophélès aussi qui est l'inventeur de la statistique moderne qui abrège la vie et l'activité humaine de deux tiers ? A quarante-cinq ans on est un vieillard. A soixante un Mathusalem. Vieille fille à vingt ans. Femme sur le retour à trente ans. Respectable matrone à quarante ans. Passé cet âge, il y a indiscrétion à vouloir vivre. Se permettre de penser, d'agir, d'écrire, chercher à être utile à la société, quel ridicule ! Allez vous cacher à Sainte-Périne, si la mort ne veut pas de vous !

C'est encore Méphistophélès qui a mis sur le front des femmes du monde cet air distrait, et sur leurs lèvres ces paroles aimables, vides de sens et d'accent qui prouvent leur indifférence absolue, réponses à tout hasard, répliques gracieuses qui s'adaptent mécaniquement à une interrogation quelconque, comme ces patrons habilement découpés appliqués sur le fond colorié pour lequel ils sont préparés d'avance.

La chanson de Méphisto devant la foule résume

assez bien son opinion sur les hommes en général. Il rit dans sa barbe de voir ses pièges réussir infailliblement et de se voir adopté comme un type suprême d'élégance, de bon ton, de belles manières, ses traits d'esprit partout cités, son habileté mondaine, son jugement transcendant prônés en toutes choses.

Il a créé en philosophie la doctrine du désespoir, en politique le nihilisme, en musique le chant sans mélodie, en poésie les vers prosaïques. Ses disciples s'appellent légion.

Le peuple, du moins, a échappé à la mode méphistophélique. Un travail écrasant, le dur et saint labeur, voilà ce qui le sauve et le préserve mieux que le signe de la croix.

Superbe musique, lorsque le chœur s'avance, et aplatit le prince de l'enfer! Il se tord comme un vermisseau, grimaçant sous les épées braquées sur lui en forme de croix.

Pendant cette Kermesse, en écoutant une Valse très populaire, je me disais, un peu trop naïvement : Bon! voilà Gounod qui a intercalé dans son opéra cet air de danse, si joli, que les orgues de barbarie ne cessaient de jouer sous nos fenêtres à Veytaux, que nous entendions à tous les bals champêtres des villages suisses! Vivant absolument en dehors des fêtes humaines, absorbés par les travaux d'exil, nous ignorions que les airs de *Faust*, d'une popularité inouïe, se sont envolés dans toutes les directions, oiseaux charmants à peine éclos, perchés sur les chaumières comme sur les palais.

Quelle est donc la magie de cette scène où Faust rencontre Marguerite?

Je ne suis ni demoiselle,
Ni belle,
Et je n'ai pas besoin que l'on m'offre la main.

Cette phrase musicale, je l'entends fredonner à toutes les jeunes filles, et la vigilance des mamans n'a pu empêcher Marguerite de devenir l'amie intime des petites pensionnaires.

ACTE II. — Voici la *Demeure chaste et pure* de Marguerite, son jardin rempli de fleurs. Pauvres fleurs, ce ne sont pas elles qui vont être flétries! La Romance délicieuse de Faust dit le sentiment encore vrai qui envahit son âme; sa faiblesse n'en est que plus criminelle quand il cède à son mauvais génie.

En face de l'éternelle duperie on a peine à contenir l'indignation. Une jeune fille immolée au caprice d'un instant, cela semble très plaisant; une vie innocente perdue à jamais par une parole menteuse! Donner la mort à l'infortunée, au premier mot d'amour, voilà qui simplifierait tout pour elle! Mais le monde n'a point de châtiments pour certaines monstruosités, point de mépris pour le charmant séducteur immortalisé par Gœthe, Ary Scheffer et Gounod. Un peu de pitié pour la pauvre fille, et c'est tout. O Marguerite!...

La voici qui revient de l'église, émue, rêveuse; elle se met au rouet. Son chant :

Il était un roi de Thulé,

entrecoupé de dangereuses rêveries, dit son trouble croissant.

Rien n'a été plus admiré que cette chanson du roi de Thulé, songe d'amour enveloppé dans la légende, et si dramatique sous sa couleur d'archaïsme!

Rien de plus brillant que l'*Air des bijoux*, ce triomphe des grandes cantatrices.

Et le grand duo d'amour de Faust et de Marguerite au clair de lune? Il y a dans cet adorable duo du jardin une phrase dangereuse entre toutes :

Parle, parle encore!

La musique en est si délicieusement expressive, elle peint avec tant de puissance l'abnégation d'une âme aimante qui se donne toute entière, qu'elle prolonge le péril à tout jamais. En chantant cette phrase harmonieuse sur la foi de ces deux mots passionnés, mainte jeune fille est bien près de défier une éternité de douleurs, pour entendre un seul instant cette langue de délices.

Une trouvaille de génie, c'est d'avoir fait revenir la mélodie : *Salut, demeure chaste et pure!* lorsque Marguerite à genoux implore Faust.

Les pétales effeuillés qu'elle a consultés avec sa sensiblerie allemande ont-ils décidé sa destinée? Sa vie tenait-elle dans la corolle d'une fleur? L'éclat de rire strident de Méphistophélès caché dans l'ombre quand Marguerite, à la fenêtre, tend les bras au bien-aimé, c'est la moralité de la pièce. L'innocence succombe sous les regards des étoiles, quoi de plus amusant pour l'Enfer?

Acte III. — La voilà abandonnée, forcée de fermer ses volets pour se soustraire aux insultes implacables, féroces, féminines qui éclatent en rires moqueurs. L'amitié de Siebel lui reste :

Versez vos chagrins dans mon âme.

Romance très populaire aussi. Marguerite va prier à l'église. Cette scène navrante a inspiré à Gounod une musique pleine de grandeur. En vain elle essaie de se recueillir, d'invoquer le ciel, comme aux jours de l'innocence : « Souviens-toi des baisers de ta mère! » L'horrible obsession de l'enfer ébranle déjà son faible cerveau.

Scène très sombre, très émouvante entre la pauvre créature déchue qui espère encore la miséricorde divine, et le cruel Méphisto qui chuchote à son oreille : « C'est l'enfer qui t'appelle! »

Le tableau change. Du haut des remparts de la ville les enfants aperçoivent les soldats qui reviennent, et courent à leur rencontre. Une Marche superbe que les musiques militaires jouent si souvent sous les arbres du Luxembourg annonce le retour de Valentin. Siebel veut le préparer et implore son pardon; mais il s'élance dans la maison, et, pendant que Valentin apprend le déshonneur de sa sœur, Méphisto, avec son infernale Sérénade, apprête le coup mortel.

Cette *Sérénade* est un chef-d'œuvre d'esprit et une noire action. Valentin est attiré dans le piège, provoqué par Faust, et tué par cette main deux fois parjure.

Un petit tableau de Delacroix de quelques centimètres

a immortalisé la scène du duel, l'étroite ruelle escarpée où Méphisto et Faust prennent la fuite : *Au large!*

Marguerite les bras levés au ciel, échevelée, les yeux hagards, sent sa raison chanceler, et les malédictions de son frère expirant achèvent son désespoir. La honte, le remords la rendent folle.

ACTE IV. — Pendant que Faust s'amuse au Brocken en compagnie de toutes les hétaïres antiques et modernes, Marguerite dans un cachot, sur un grabat de paille, expie le crime d'infanticide. Elle dort son dernier sommeil, l'échafaud l'attend.

Gounod a réservé pour le finale la plus belle scène et les plus belles mélodies. Ce *Trio* égale en magnificence l'*Introduction*.

Lutte suprême, d'une haute philosophie. Faust et Méphisto veulent arracher Marguerite à la prison, à la mort.

Triomphe superbe de Marguerite : le réveil de sa conscience réveille aussi sa raison : « Laisse-moi ! tu me fais horreur ! » Elle repousse celui qu'elle a trop aimé. Elle attend son salut d'une seule puissance, l'expiation, le repentir :

Seigneur, accueillez-moi !

Scène vraiment sublime où la voix si faible de Marguerite s'élève avec une force souveraine, dominatrice.

C'est une ascension magnifique. Cette belle inspiration de Gounod, à elle seule lui ferait décerner la palme du génie.

X

ROMÉO ET JULIETTE, DE GOUNOD

C'est le 7 décembre 1888 que nous avons entendu pour la première fois Adelina Patti. Jusque-là nous aimions la musique pour la musique. Cette fois c'est pour la voix humaine arrivée à ce degré de souplesse, de grâce et de douceur.

Adelina est elle-même une harmonie, une mélodie, l'idéal du musicien et du poète. Sa qualité maîtresse est une délicatesse exquise.

Quand Juliette s'avance au bord de la rampe et chante à demi-voix la fameuse Valse, ce souffle aérien, ces soupirs ne sont jamais étouffés par l'orchestre, on ne perd pas une note; et, si elle ne chantait pas du tout, sa physionomie, son expression délicieuse suffiraient pour en faire une enchanteresse. Qu'est-ce donc lorsqu'elle y joint ses modulations de rossignol et sa flamme.

Juliette a quatorze ans. Elle paraît au bras de son

père au milieu d'une foule étincelante dans la salle de bal; elle s'avance, les yeux baissés. Son ingénuité, sa modestie en se voyant si admirée, si fêtée, sa passion subite pour Roméo, tout cela est exprimé par la perfection du jeu scénique et par les mélodies de Gounod. Un rayon de soleil matinal, le rossignol niché dans un bois d'orangers, le parfum pénétrant de ces fleurs qui enivrent, voilà cette voix séduisante.

La *Valse chantée*, d'une grande difficulté d'exécution, est un de ces tours de force dont se joue une Malibran, une Adelina Patti, demi-confidence de l'amour, et en même temps tourbillon vertigineux de la danse qui emporte la jeune fille haletante.

Avant d'aborder la valeur musicale de l'œuvre, encore un mot sur les interprètes. Juliette a positivement quatorze ans : mince, mignonne, gracieuse, elle est tout ensemble passion et chasteté. Une tragédienne accomplie, si elle n'était une grande cantatrice; rien que son art dramatique la classerait parmi les grands artistes. Elle est si touchante de foi ingénue, admirable dans les scènes de terreur, séduisante, dans les scènes d'amour. Et tout l'opéra, d'un bout à l'autre est une scène d'amour. Quels sourires, quelle candeur enfantine éclairent tour à tour cette figure charmante et belle.

On disait qu'Adelina Patti portait sur sa robe de mariée pour un million de diamants, c'était une constellation en effet; mais ses grands yeux noirs, voilà les vrais diamants, noirs, énormes.

Sa toilette de jeune fille, en dentelle blanche avec des

quilles roses brodées de perles, puis dans la scène du couvent, le riche costume de Vérone, en faille grise sur jupe amarante avec la coiffe brodée de perles, lui allaient à ravir. Avec ses cheveux d'un noir de jais, en boucles, flottant sur des épaules de neige, c'était une apparition délicieuse.

Nous avons revu *Roméo et Juliette* quinze jours après ; notre sentiment reste le même que la première fois. Adelina Patti est bien la Juliette idéale, Gounod l'avait bien jugée. Elle est absolument identifiée à son rôle de jeune Italienne d'une passion naïve et résolue. Sa fermeté courageuse, sa tendresse, son amour s'expriment en gestes et en physionomie adorables, toujours vrais et justes. Elle nous rend la Juliette des anciennes légendes italiennes du XIIIe siècle et fait oublier la création de Shakspeare forcément anglaise.

Le libretto français est plus dans la tradition d'histoire et de poésie italienne que la pièce de Shakspeare. Quoi? dans ce temps de fétichisme shakspearien, oser faire cet aveu? Eh oui! la Juliette du libretto français est la vraie jeune fille de la légende chantée dans le Prologue.

Quelle belle inspiration que ce Prologue! Comme il donne une couleur archaïque à l'œuvre ; c'est un tableau que la peinture devrait reproduire : Juliette rayonnante de jeunesse et de beauté assise sur un trône. Debout près d'elle Roméo appuyé sur son page Stéphano. Les autres personnages, harmonieusement groupés à côté d'eux, ou sur les marches de l'estrade, quel poétique bas-relief et quelle suave musique!

Les chœurs et l'orchestre, par leurs chants, par l'accompagnement, complètent cette délicieuse mise en scène. Un seul regret : la vision dure trop peu.

Avant le lever du rideau, des sons lugubres présagent la fin tragique de l'histoire que le Prologue va raconter, mais à l'aspect de ces beaux groupes et des immortels amants l'accent du bonheur domine les funèbres appréhensions. Il est vrai que leur bonheur rayonne au delà : C'est le poème de l'amour dans la mort.

Acte Ier. — Salle de bal au palais des Capulets, costumes moyen âge, danses gracieuses, musique entraînante. Quel cadre à l'entrée de Juliette qui paraît au bras de son père, timide, les yeux baissés. Un cri d'admiration éclate sur son passage : *Qu'elle est belle* !

Ce chœur est délicieux.

La tendresse paternelle jouit de ce triomphe, l'enfant en est confuse et, avec des mouvements d'oiseau effrayé se réfugie dans les bras de son père.

Autour d'eux la foule chante ; au fond, sur l'estrade, on danse, et ils circulent de groupe en groupe, lui, souriant, heureux et fier. Ils s'éloignent.

La fête continue ; une troupe de jeunes gens masqués arrivent et se mêlent aux invités : c'est la faction des Montaigu, c'est Roméo avec ses amis. Mercutio le plaisante sur sa tristesse, car il est agité de noirs pressentiments. La ballade de la *Reine Mab* est une raillerie de Mercutio sur le mirage de l'amour. Tout à coup Roméo est frappé du coup de foudre : en regardant les

groupes de danseurs derrière la scène, il a aperçu Juliette, « révélation de la beauté véritable ». Le voilà éperdu, cloué au sol, sourd aux voix de ses amis qui répètent en refrain moqueur : *Nous avions prévu ceci.*

Pourtant ils l'entraînent avec eux hors de cette salle de bal.

Juliette revient, suivie de sa nourrice qui lui parle de mariage, du noble fiancé Pâris; la jeune fille rit de ces vains projets et demande « qu'on la laisse jouir de son printemps ».

C'est l'inspiration gracieuse, aérienne de la *Valse chantée.* La jeune Italienne du XIIIe siècle déjà en âge d'être mariée, à quatorze ans!

Quel assemblage de grâces enfantines et de qualités fortes, de sentiments profonds. Passionnée, résolue, elle intéresse parce qu'elle est toute sincérité. Pas de faux-fuyant, pas d'incertitude; dès que Roméo apparaît à ses yeux, elle a conscience de son amour.

Le voilà qui revient, en effet; la nourrice est appelée à l'office, et il se trouve seul avec la belle enfant. Cette scène entre eux est ravissante. Il était difficile de mieux tirer parti du madrigal shakspearien, de mieux l'adapter aux mœurs italiennes avec un jeu de scène extrêmement gracieux. Ce duo, la perle de l'œuvre, exige un tact exquis, le sentiment des coutumes du temps, à la fois chevaleresques et familières, courtoises et audacieuses. Ces fines nuances sont admirablement observées.

Roméo s'avance au moment où Juliette allait s'éloigner; il parle, il ose même l'arrêter et lui prend la main.

Il faut croire que cette parole, cette figure ont la magie d'enchaîner Juliette sur l'heure, car elle dégage faiblement sa main. Une Italienne seule possède le secret de concilier la candeur et la hardiesse, la simplicité et la finesse malicieuse. Les répliques de ce madrigal, empreint de préciosité chez Shakspeare, deviennent, grâce à la musique, un léger et tendre marivaudage.

Il faut avoir vu Adelina Patti pour comprendre tout ce que l'intelligence et la grâce peuvent tirer d'une ingrate combinaison de mots, de *concetti* italiens. Le naturel, la sincérité, voilà le comble de l'art. Juliette, encore enfant, est amusée d'abord par ce jeu à demi innocent; déjà femme du monde, elle n'y attache d'autre importance qu'à un lieu commun de galanterie usitée par les mœurs du temps; un sentiment de pudeur, et l'amour naissant se glissent dans ce tournoi de paroles quintessenciées sur « le péché qu'elle garde pour elle », qu' « elle ne veut pas rendre », car Roméo a pris un baiser sur cette main. D'un geste mutin, charmant, elle l'avait d'abord repoussé, mais peu à peu le charme s'accentue sérieusement, et la musique enchanteresse de ce duo exprime toutes ces transformations de badinage gracieux en déclarations amoureuses, enfin en passion invincible.

Tout à coup, voici Tybalt, le cousin de Juliette, presque un frère pour elle; étonné de la voir seule avec un étranger, il l'interroge. Roméo a eu le temps de remettre son masque et s'éloigne sur cette réponse à Tybalt : « Dieu vous garde! »

A cette voix que la haine d'un Capulet a reconnue, Tybalt apprend à la pauvre Juliette le nom de l'étranger, C'est Montaigu !

Ici apparaît la grande tragédienne par le jeu de physionomie, la voix profonde, passionnée, l'épouvante dans l'expression du chant :

> La haine est le berceau de cet amour fatal!
> C'en est fait! Si je ne puis être
> A lui, que le cercueil soit mon lit nuptial.

A peine a-t-elle quitté la scène, le bal recommence. Le bouillant Tybalt ne rêve que vengeance, punir l'audacieux qui s'est introduit chez eux. Il veut faire partager sa fureur au vieux Capulet qui lui défend la querelle : « Laisse en paix ce jeune homme! Il me plaît d'ignorer de quel nom il se nomme. » Et il ranime le bal, les danses, par des couplets entremêlés de récitatifs empreints de courtoise hospitalité :

> Que la fête recommence!
> Autrefois, j'en fais serment,
> Nous dansions plus vaillamment.

Le chœur reprend, les danses continuent, le rideau tombe sur ce joli tableau.

Acte II. — Ravissant décor : la maison des Capulet, le balcon de Juliette. Une grille fermée au-dessus du perron qui conduit au jardin. Nuit d'Italie.

Roméo arrive vers la demeure de celle qu'il compare à l'étoile du matin. La musique de cette invocation est

d'une poésie printanière. Juliette paraît sur son balcon, et dans la nuit sereine exhale ses sentiments. Roméo surprend son secret. Courageuse et vraie, Juliette, qui bravera le monde entier pour être à Roméo, lui fait l'aveu de son amour avec la simplicité de l'innocence et la fermeté de la passion.

Tout le second acte est un duo d'amour interrompu par un chœur lointain et par un autre Chœur des Capulets, une troupe de serviteurs, armés de flambeaux cherchent Montaigu : *Personne! Personne*! Après ce joli Chœur à la sourdine, Juliette et Roméo, qui avaient disparu, se retrouvent et reprennent leur dialogue amoureux.

Ce duo est encore plus délicieux, il peint si bien les amants de Vérone, dans la nuit embaumée, à la clarté des étoiles, que volontiers on l'entendrait « jusqu'à demain! »

Que je voudrais te dire adieu jusqu'à demain!

Et le refrain mélodieux se prolonge indéfiniment.

C'est un des passages les plus aimés de l'œuvre. Dans un récitatif un peu traînant, mais soutenu de beaux accords, Juliette dit résolument à son ami : « Fais-moi dire quel jour, à quelle heure, en quel lieu, sous le regard de Dieu notre union sera bénie. »

Enfin ils se séparent. Roméo revient encore une fois. et, sur le seuil adoré, avec une grâce infinie dans le chant et le geste :

Que la brise des nuits te porte ce baiser!

L'accompagnement de l'orchestre est une mélodie adorable qui berce le sommeil de la jeune fille.

Acte III. — Dans un de ces beaux cloîtres de Vérone que nous avons vus en 1881, le Frère Laurent est à genoux, en prières. Le roulement de l'orgue avec ses vagues mélodieuses sert de prélude. Roméo accourt, ouvre son cœur au père spirituel : « Juliette Capulet est ici, nous venons à toi pour être unis devant Dieu. » La bien-aimée entre, accompagnée de la fidèle nourrice. Frère Laurent consent à les marier ; il chérit son élève ; il espère aussi éteindre la haine séculaire des Montaigu et des Capulet. La scène des jeunes époux agenouillés rappelle vaguement celle de Raoul et Valentine dans les *Huguenots*, mais la musique de ce Trio n'est pas très émouvante, sauf le final où éclate la flamme de l'extase. D'ailleurs cette extase est dans la physionomie de Juliette et dans l'accent de Roméo.

Les voilà unis, la jeune Capulet s'arrache à l'étreinte de Montaigu et s'éloigne précipitamment avec la nourrice.

Le décor change ; ce tableau est vraiment superbe. Voici Vérone, la vieille ville crénelée qui s'étage dans le fond ; à droite les tombeaux des Scaliger, à gauche la maison des Capulet. Le gentil page Stéphano chante sa Sérénade, en s'accompagnant non de la mandoline, mais de son épée :

Que fais-tu blanche tourterelle.
Dans ce nid de vautours?

Les gens de la maison Capulet ne goûtent pas la bravade, et se précipitent sur le seuil :

> Est-ce pour nous narguer, mon jeune camarade,
> Que vous nous régalez de cette sérénade?

Et le pugilat aux couteaux commence entre eux, à la mode italienne, avec l'écharpe roulée autour du bras en guise de bouclier.

Mercutio et la troupe des Montaigu se jettent entre les combattants; Tybalt prend la querelle pour lui et ferraille avec Mercutio quand Roméo arrive.

« C'est le démon qui me l'envoie! » s'écrie Tybalt. Il l'insulte, on s'attend à une lutte terrible; stupéfaction générale, Roméo rentre l'épée dans le fourreau :

« Tybalt, j'ai dans le cœur des raisons de t'aimer qui malgré moi me viennent désarmer! » Mercutio s'élance pour venger l'honneur de son ami, il est tué. Alors le désespoir se joint à la fureur, et Roméo, se tournant vers Tybalt, dans un récitatif extrêmement mouvementé :

> Il n'est ici d'autre lâche que toi!

Ces explosions de noble colère ou d'héroïsme sont pour Jean de Rezké des triomphes; il y met une énergie, une passion admirables.

Tybalt tombe mortellement frappé. Le peuple accourt, le vieux Capulet, agenouillé près du mourant, reçoit sa suprême recommandation : « Hâter le mariage de Juliette et du seigneur Pâris. »

Le Podestat mandé sur les lieux, prononce le juge-

ment : Roméo a mérité la mort, mais il n'a pas été le premier agresseur, et il ne subira que l'exil.

Tout ce Chœur avec l'aparté de Roméo est superbe :

O jour de deuil! ô jour de larmes.

L'exil, c'est encore la mort pour Roméo. Alors d'un élan magnifique il s'écrie : *Oui, mourir... mais avant je veux la revoir!*

Acte IV. — Un poème d'amour, la paraphrase du vers immortel qui est la fleur de l'œuvre shakspearienne.

La chambre de Juliette. Sur le devant de la scène elle et lui, appuyés l'un près de l'autre, sur un siège bas; leur physionomie, leur attitude, et la musique, à la fois chaste et ardente émeuvent sans troubler. On n'éprouve aucun embarras devant cette scène muette, tant il y a de noblesse et de choses idéales dans ce sentiment.

L'*Andantino* de l'orchestre laisse le temps de savourer ces moments de bonheur si courts et qui pourtant renferment l'Infini. On a la sensation d'être emporté le long d'une rive fleurie par une barque doucement bercée sur le fleuve éternel.

Les deux voix entrelacées s'exhalent dans un chant plein de langueur, de doux enivrement, mais aussi de confiante sécurité. On dirait que cette heure divine ne finira jamais. C'est une des plus heureuses inspirations du Maître. Dans quel moment fortuné est-elle venue enrichir son trésor musical? Ce duo nocturne a préci-

sément le rythme et le caractère d'une barcarole : tendresse, amour, félicité, sérénité, flots limpides, voilà cette musique.

Un accord strident interrompt les harmonies !

La nuit bleue, étoilée commence à faire place à l'aube blafarde. Au cri de Roméo : « L'alouette déjà nous annonce le jour! » Juliette d'une voix basse, passionnée a répondu : *Non!*

> Non, ce n'est pas le jour, ce n'est pas l'alouette,
> C'est le doux rossignol, confident de l'amour.

Qui dira jamais cette phrase, après Adelina Patti? Quelle flamme dans l'accent, dans l'étreinte! quelles supplications passionnées en retenant le bien-aimé. Toute sa vie est concentrée dans ces mots murmurés plutôt que chantés : *C'est le doux rossignol, confident de l'amour.*

Mais l'aube resplendit. Juliette s'arrache épouvantée des bras de Roméo; il disparaît par le balcon. Elle tombe à genoux, et cette prière, cette éloquente invocation fait rayonner sa physionomie de sentiments si touchants que la salle éclate en bravos. La tragédienne atteint ici l'apogée de l'art.

Revenons à la fin de l'acte.

Le vieux Capulet, accompagné de Frère Laurent, entre dans la chambre de sa fille et lui annonce qu'elle va épouser le comte Pâris. Tout à l'heure il la conduira à l'autel.

Frère Laurent arrête l'aveu de Juliette désespérée.

Restés seuls, il lui propose un moyen libérateur, combinaison terrible qui la conservera libre, à Roméo. Il lui présente un narcotique, on la croira morte, mais elle sortira de léthargie,

Et vous fuirez au bras de celui qui vous aime.

La musique pendant tout ce finale est délicieuse; l'orchestre soutient ce monologue par un accompagnement de harpes angéliques. On voit passer sur la figure de Juliette, tour à tour, le frisson de la mort, la terreur des tombeaux, du caveau funèbre, l'exaltation du martyre, la foi de la jeune fille, la confiance héroïque dans le réveil, le ravissement à l'idée de retrouver Roméo... Rien de plus dramatique que cette scène du breuvage. Encore un triomphe pour la grande artiste.

La toile tombe. Le décor change. Nous allions oublier la fête nuptiale, le mariage de la pauvre Juliette. Le ballet avant l'arrivée du cortège contient deux morceaux charmants, la Marche nuptiale, et le Chœur qui accompagne la pluie de fleurs jetées par les jeunes filles au-devant de la mariée. On a décrit la splendeur de son costume; un million de diamants resplendissent sur le brocart d'argent.

Juliette s'avance aux bras de son père, avec la rigidité que le narcotique glisse dans ses veines; pâle, à demi égarée, elle murmure ces mots prononcés dans la première rencontre avec Roméo :

La haine est le berceau de cet amour fatal;
Que le cercueil soit mon lit nuptial!

Puis avec un grand cri elle s'affaisse. Morte pour tous, vivante pour le seul Frère Laurent.

ACTE V. — *Le Sommeil de Juliette.* Ce prélude est certainement la partie la plus exquise de l'œuvre de Gounod. Les modulations aériennes des harpes qui terminent la scène du breuvage reprennent ici avec un caractère plaintif, mystérieux. Ces mélodies célestes viennent des régions supérieures, voix de l'espérance au milieu de la nuit funèbre dans le caveau des Capulets. Juliette est étendue sur le tombeau et les harpes des anges bercent son sommeil. Frère Laurent veille près d'elle et attend avec angoisse Roméo qu'il a fait prévenir, le messager ne l'a pas trouvé. Dans ce péril extrême il lui envoie un second message, puis il s'éloigne.

Voici Roméo qui paraît au fond de la crypte; pâle, vêtu de deuil, il ignore que cette mort est simulée. Lentement il descend les degrés :

> Salut, tombeau sombre et silencieux!

Cette première phrase empreinte de terreur se transforme à la reprise par des sons radieux comme l'espérance qui vient illuminer son âme.

> Un tombeau? Non. O demeure plus belle
> Que le séjour même des cieux!

Ce récitatif si pathétique est empreint de noblesse; la majesté de la mort, la certitude du revoir donnent un grand calme à la douleur de Roméo. Quelle différence

avec l'explosion du désespoir à la fin de l'acte III lorsqu'il a été condamné à l'exil! Ce n'est plus le cri déchirant : « O jour de larmes! »

Maintenant il ne redoute plus la cruelle séparation; l'accent, l'attitude de Roméo et le chant expriment la certitude tranquille de la réunion éternelle; inséparables dans la mort! Roméo vient mourir près de Juliette.

Il l'aperçoit, à la clarté funèbre du flambeau :

O ma femme, ô ma bien-aimée!

Cet *Andante* en *si* bémol est d'une extrême douceur. La mélodie est plutôt dans l'orchestre qui soutient la voix.

C'est la même mélodie que nous avons entendue tout au commencement de l'œuvre, avant le premier acte, à la fin du *Prologue*, quand la *Vision* des amants de Vérone a disparu. Nous avons aussi entendu cet *Andante* comme Prélude de l'entr'acte, avant la scène d'amour dans la chambre de Juliette. Ce rapprochement musical est à lui seul d'une poésie et d'une profondeur de sentiment admirables.

Le récitatif reprend :

O mort, pourquoi me la rends-tu si belle!

Roméo a hâte de la rejoindre, il avale le poison : « A toi, ma Juliette! »

Et il s'affaisse sur les marches du tombeau.

A ce moment, le sommeil léthargique de Juliette se

dissipe; elle tressaille, ouvre les yeux, elle le reconnaît, l'appelle :

Roméo est-il le jouet d'un songe?

Seigneur Dieu tout-puissant, elle vit! Juliette est vivante!

Jean de Rezké se surpasse dans ce finale. Après les funèbres adieux, son effroi, puis son ravissement quand Juliette sort de sa léthargie et ce grand cri : « Juliette est vivante! » cette scène est admirablement chantée et jouée.

Le Duo entre Juliette ressuscitée et Roméo mourant mais électrisé par le bonheur, ce duo est encore une réminiscence des heures enivrantes, ils retrouvent pour un instant le rythme de la félicité. C'est le même chant du Quatuor après la bénédiction nuptiale, quand Frère Laurent vient de les unir; alors ils s'écriaient : « O joie immense! » Maintenant leurs paroles rendent grâce :

Dieu de bonté, Dieu de clémence,
Sois béni par deux cœurs heureux.

Tout à coup Roméo pousse un cri déchirant : « A la porte des cieux, et mourir! Hélas! Je te croyais morte et j'ai bu ce poison! »

Quelles harmonies touchantes expriment ces désespoirs et ces ravissements!

D'une voix qui n'appartient plus à la terre, Roméo défaillant murmure :

Console-toi, pauvre âme,
Le rêve était trop beau;
L'amour, céleste flamme
Survit même au tombeau.

Ce *Larghetto* très doux, très pathétique est chanté avec une rare perfection; Jean de Rezké y met une délicatesse infinie, une noble simplicité.

Puis revient la sublime réminiscence du quatrième acte :

> Non, non, ce n'est pas le jour,
> Ce n'est pas l'alouette,
> C'est le doux rossignol
> Confident de l'amour

Et l'orchestre, en arpèges pianissimo, accompagne ce dernier souffle de Roméo. Alors Juliette se frappe avec le fer libérateur : « O joie infinie de mourir avec toi! »

Les deux voix s'éteignent.

Et l'orchestre soutient le chant de la fin avec la même phrase musicale de l'acte IV quand l'aurore va paraître.

Dans l'*Andante molto appassionnato* la ritournelle de l'orchestre était en *ré* majeur; maintenant elle reparaît en *sol* bemol, mais le motif est le même.

Que d'émotions graduées dans cette musique enchanteresse! Éloquente, non seulement par les inspirations nouvelles, mais par les réminiscences des scènes d'amour qui reviennent à dessein dans les moments de désespoir. On y retrouve aussi la grâce et les raffinements délicats de la civilisation italienne. Gounod a fait revivre le côté idéal, la fleur de chevalerie, la noble élégance des mœurs de la légende; il a restitué à Juliette son vrai caractère, douceur héroïque, passion ingénue.

XI

DON JUAN, DE MOZART

Et *Don Juan*? J'hésite à en parler. Cette perfection musicale trône si haut! Où trouver des expressions assez neuves pour célébrer le génie de Mozart? Mais ce n'est pas la seule raison : un souvenir personnel très émouvant domine l'impression musicale. Le proscrit, rentré en France après un long exil, n'est allé qu'une seule fois à l'Opéra, et précisément on jouait *Don Juan*. C'est Faure qui lui a donné cette vive jouissance.

C'était le 29 avril 1874; nous nous retrouvions dans la salle Ventadour après vingt-huit ans. Je ne pouvais en croire mes yeux. Est-il vrai? me disais-je, quoi? le proscrit de Veytaux, lui qui n'espérait plus revoir la patrie, c'est lui qui est ici, dans cette salle étincelante de lumière?

Cette même divine musique de Mozart qui charmait ses soirées solitaires épanouit maintenant dans son âme

la joie du retour en France? Ah! quelle émotion profonde! C'était trop de bonheur!... Onze mois après!...

Non, je ne puis analyser *Don Juan*. Mais je ferai revivre quelques réflexions d'Edgar Quinet sur ce merveilleux chef-d'œuvre qu'il aimait tant! Il le savait par cœur, il en fredonnait souvent les airs les plus exquis. Dans le domaine musical, il plaçait *Don Juan* au même rang que la Vénus de Milo dans le domaine de la statuaire.

Autrefois, pendant l'exil, chacun de nos petits concerts de piano se terminait invariablement par le Menuet de *Don Juan* et par l'*Andante con moto en ré* qui suit l'air *Madamina*. C'étaient les deux morceaux préférés, avec l'*Ouverture* bien entendu.

Quelle interprétation différente nous donnions à ces deux morceaux! La musique se prête, selon la disposition de l'âme, à un caractère grave ou souriant. Ce Menuet nous avait toujours semblé solennel comme un hymne. A l'Opéra la brillante mise en scène et le bal transforment l'hymne, en lui ôtant l'ampleur, la majesté; c'est tout simplement un Menuet.

Edgar Quinet ne se lassait pas d'admirer la prodigalité des richesses musicales de Mozart : « Chez lui, un même motif se répète rarement. « Quelle grâce, disait-il, dans l'air *La ci darem la mano*! Il y a là presque un mouvement rythmique imagé : un premier essai d'entraîner la jeune fille. Puis, don Juan hésite un moment, s'arrête, pour enlever plus audacieusement, et le motif, et Zerline. »

« Quel esprit ironique dans l'accompagnement de la *Sérénade*, surtout dans le ravissant *pizzicato sotto voce* ! L'orchestre répète la délicieuse ritournelle, moquerie fine et sévère à la fois.

« Et le Trio des masques où éclate avec tant de passion d'une part le cri de la justice, de l'autre la fierté, l'audace. On est électrisé par la vigueur des sentiments de ce merveilleux Trio. Les trois figures noires qui reviennent pendant le bal, ces ombres implacables de don Juan, s'attachent à ses pas comme le vivant remords. »

« C'est le Finale de l'œuvre qui a le caractère le plus accentué. La voix tardive de la conscience parle enfin. Mais l'heure a passé. Ces accents inexorables, lugubres et lents, cette voix sépulcrale du Commandeur, les clairons de la justice éternelle qui éclatent dans l'orchestre, les sons stridents de la vengeance qui sillonnent comme des éclairs la puissante instrumentation, tout cet ensemble terrible et harmonieux atteint ici la plus haute éloquence. On n'a pas besoin de regarder la scène pour voir la main de marbre qui saisit le coupable ; il est captif dans son endurcissement de pierre. Cette lutte entre l'orgueil qui brave la conscience et le remords qui s'éveille trop tard, la perversité de cette âme, tout est rendu visible par les sombres harmonies qui accompagnent la chute de don Juan. »

A propos de cette belle soirée à la salle Ventadour, Edgar Quinet ajoutait encore ceci : « Un opéra renferme tous les arts réunis ; d'abord la musique. Et tous les genres de musique, en une seule œuvre. De plus, tous

les instruments possibles et toutes les voix humaines de *médiums* différents. Puis, la poésie, la peinture et l'architecture par les décors; la danse, les costumes, enfin la société, le monde. De là une impossibilité de concentrer son attention uniquement dans la musique; l'attention se trouve nécessairement éparpillée. Aussi j'ai toujours éprouvé une grande fatigue à la représentation d'un opéra. C'est un appel à tous les sens qui empêche le recueillement et la vraie jouissance.

» Voilà pourquoi j'ai tant aimé le Conservatoire où l'on n'a pas les distractions extérieures de l'Opéra, où l'on écoute de toute son âme une musique admirable exécutée dans la perfection. Il y a dans les sons mêmes une si grande magie qu'il est impossible d'ajouter encore d'autres impressions à celles là.

» On ne peut écouter une symphonie de Beethoven en regardant un tableau de Raphaël. Un seul art à la fois suffit pour les facultés humaines. »

Et en suivant le fil de ses idées, il s'écria, en désignant le tableau placé au-dessus de sa table de travail, le *Sposalizio* :

« Voilà un sujet musical que j'aurais voulu interprêter si j'étais musicien !

» J'en aurais fait un Oratorio : *le Mariage de la Vierge*.

» On commencerait d'abord par un hymne religieux inspiré par le temple de Sion.

» Puis suivrait un Chœur de jeunes filles. La voix pure et suave de Marie se détacherait en solo. Après quoi des

Chœurs d'hommes exprimeraient l'inquiétude, le désir de connaître l'Élu, celui qui sera assez heureux pour devenir l'époux de Marie. L'incertitude, la tristesse, la passion éclateraient tour à tour dans ces chants.

» Joseph exprimerait enfin, dans une Cantate, son bonheur. L'hymne du mariage, la bénédiction du grand-prêtre (deux motifs magnifiques), l'écho céleste répété par des voix d'anges, surtout de l'ange Gabriel, termineraient mon Oratorio. »

Et il ajoutait en souriant : « Le rôle de Joseph serait bien difficile, pour ainsi dire impossible. »

XII

WAGNER ET SON ÉCOLE. LOHENGRIN

A notre époque, où toute chose tend à se matérialiser, la force prime non seulement le droit, la force prime l'harmonie. Wagner et son école représentent cet axiome. La puissance orchestrale écrase le chant, la mélodie. Comme nos modernes éducateurs, ils veulent avant tout le développement de la vie physique, par la gymnastique.

L'École wagnérienne a cherché la gloire non dans ce que la musique offre naturellement, la mélodie, l'harmonie, mais dans les effets étranges, terribles. On part de ce principe que le génie, c'est l'excentricité, la bizarrerie, si ce n'est la démence, la frénésie, et on demande aux puissances de l'orchestre les plus violentes sonorités : le fracas du tonnerre, le déchaînement d'une effroyable tempête de sons obtenus par les instruments de cuivre et les tambours. Ce cyclone musical qui ravage

tout et ne laisse rien debout fait valoir la pauvre petite fleur de mélodie échappée miraculeusement.

Les compositeurs se figurent que leur nom est acclamé à cause de ce farouche déploiement de force et de bruit; ils se trompent; le public les subit, les leur pardonne pour la délicieuse mélodie, si courte qu'elle soit, qui rachète le reste.

La musique peut et doit exprimer toute la gamme des sentiments humains, mais la mélodie touche seul l'auditoire. On se fatigue vite de ces effets de colère, de foudroiement perpétuels. Cette puissance que le compositeur considère comme du génie est due à la savante construction de l'orchestre.

Oui, la musique de Wagner caractérise surtout la force, une de ces prodigieuses forces de la nature qu'on utilise aujourd'hui, qu'on transporte à distance pour la plus grande gloire de la science.

Wagner aimait la force qui prime le droit et l'a mise en musique.

Nous avons toujours été frappé de l'absence de rythme dans la musique wagnérienne, nous nous disions : il n'y a là ni virgules, ni points, ni accents quelconques, si nécessaires en écriture, et aussi dans les phrases musicales. Et voici qu'à l'instant je lis les propres paroles de Wagner, il déclare lui-même hautement que son œuvre n'a pas besoin de ces signes distinctifs « pas plus que l'Océan n'a besoin de points et de virgules ».

Cette théorie serait la destruction de la mélodie qui représente la personnalité humaine, le *moi* gémissant

ou exultant, sombre ou souriant. Une musique sans rythme tombe dans le vague, dans le néant; c'est l'être personnel qui se dissout dans le grand tout.

Comparez la différence entre une figure musicale, la Mélodie, et les arabesques musicales, enroulements, chapelets de sons, illustrations de vignettes; comparez-les à une œuvre rythmée telle que l'*Invitation à la Valse* de Weber (je choisis l'exemple au hasard).

Il est absolument certain que les maîtres immortels qui représentent la mélodie et le rythme, Weber, Haydn, Mozart, Beethoven sont plus intelligibles que les contemporains. Leur langue est plus simple malgré l'exubérance des richesses, leurs mélodies plus suaves, plus émouvantes.

Le zend, le sanscrit me semblent plus accessibles que la langue wagnérienne. Comme tout se tient dans les langues indo-germaniques on finit par saisir çà et là un mot, une syllabe, une racine, mais c'est à condition d'être répétées très souvent. Aussi ai-je renoncé à comprendre *Tristan et Iseult*, les *Maîtres chanteurs*. La couleur m'a semblé terne, le caractère indécis, languissant, sentimental, vague surtout, suivi d'explosions brutales de sonorité. Rien pour le cœur ni pour l'imagination.

Au contraire, l'Ouverture du *Tannhaüser* vous électrise parce qu'elle réunit la force et la chaleur, aux suaves motifs disséminés dans l'œuvre entière.

Wagner possède une puissance d'harmonie merveilleuse; mais trop souvent il plonge son génie dans une de ces fontaines calcaires qui transforment les plus fraîches fleurs en pétrifications. (Il ne les y a pas jetées toutes.) Les plus superbes stalactites ne valent pas l'humble violette et le muguet des bois. Ces brillantes pétrifications sont faites pour un musée de curiosités. Heureusement il y a dans l'œuvre de Wagner des parties vivantes, humaines, tendres, éthérées, sublimes. Mais le caractère dominant, c'est la forte sonorité.

Il l'emploie aussi comme repoussoir. Les couleurs violentes font ressortir les teintes douces, le fracas du cuivre donne un charme délicieux à ses mélodies.

Parfois la manière de Wagner fait penser à la légende de Grisélidis. Il nous soumet aux mêmes épreuves de patience et de foi, en nous infligeant des tortures, des combinaisons cruelles qui nous font souffrir et nous martyrisent l'ouïe. Et tout cela pour récompenser notre constance, en réservant pour la fin des accords suaves, un motif céleste. Maître, que n'avez-vous commencé par là ?

Wagner a l'air d'un misanthrope qui professe un grand mépris de la nature humaine : on ne saurait trop la châtier! C'est par la souffrance seulement qu'on réussit à lui faire apprécier la paix, l'harmonie. C'est ainsi que je m'explique, après une interminable cacophonie aiguë, douloureuse, cette gerbe de fleurs, ce bouquet d'harmonie qui arrive comme le prix de l'expiation.

La musique est un sentiment, non pas une littérature. Berlioz s'inspire de Gœthe et de Shakspeare, Wagner des légendes teutoniques; il donne à sa musique l'énergie farouche des barbares. Heureusement, de tout temps l'amour, la douceur, l'humanité ont trouvé asile dans des cœurs jeunes, et c'est ainsi que la mélodie n'a pas disparu de l'œuvre de Wagner.

Certes, ce n'est pas *Lohengrin*, mais d'autres œuvres de Wagner qui me font faire ces réflexions.

Lohengrin, d'un bout à l'autre, échappe à ces critiques.

Quel bonheur de pénétrer enfin dans l'intelligence de cette musique, très compliquée assurément, mais puissante de sève, d'harmonie, et dont quelques inspirations s'élèvent à la hauteur de nos chefs-d'œuvre préférés, ceux qui font vivre hors du siècle et déjà dans l'éternité.

Je n'aborderai pas l'analyse musicale de *Lohengrin*. Tout a été dit sur cette œuvre, et avec un talent supérieur; je me plais à résumer seulement mes impressions personnelles.

Lohengrin a été une surprise délicieuse, je n'espérais guère lui devoir tant de jouissances. Les deux premières auditions laissaient mon esprit confus. Sans interprètes hors ligne *Lohengrin* ne vaut que par les chœurs. Rien ne saisit fortement que la *Marche religieuse* et la *Marche nuptiale*, souvent entendues dans les concerts Colonne.

Mais après avoir, revu *Lohengrin* plusieurs fois, quand cette musique est devenue mienne, j'ai senti

comme un agrandissement de l'horizon, et comme une valeur supérieure de tout mon être, comme si mon âme avait absorbé des rayons d'or.

Oui, cette image est étrange, je le sais, mais je n'en trouve pas d'autre pour une sensation étrange. Et je l'ai éprouvé toutes les fois que j'ai acquis une œuvre musicale nouvelle, c'est-à-dire le jour où je l'ai vraiment possédée, tellement infusée dans mon individualité qu'elle ne faisait qu'un avec moi. Je l'ai sentie après les *Huguenots*, après l'*Africaine*, après *Guillaume Tell*, moins avec le *Prophète*. Ces œuvres font absolument partie de mon moi intellectuel. *Roméo et Juliette* nous a ravi par une exécution parfaite. Ce sont les admirables artistes qui m'ont inspiré le désir de conquérir l'œuvre, car c'est bien d'une conquête qu'il s'agit; elle exige plus ou moins d'efforts selon que la musique, par son caractère difficile ou simple, héroïque ou sombre, passionnée ou mélancolique, offre d'affinités avec notre nature.

Longtemps rebelle à *Sigurd* de Reyer, j'ai fini par en pénétrer les beautés.

Le *Cid*, de Massenet nous a charmé dès la deuxième audition.

Quant à *Lohengrin*, ma défiance était extrême. J'étais en garde contre une réputation surfaite et les réclames du charlatanisme. Passe encore pour les Chœurs! me disais-je.

C'est peu à peu que les découvertes se sont ajoutées les unes aux autres.

Il y a dans cette partition des idées musicales si exquises qu'on croit entendre distinctement des paroles d'une extrême élévation morale. Que disent-elles?

Elles nous parlent d'une beauté idéale qu'on ne voit pas sur la terre.

Ce n'est pas seulement le sujet de *Lohengrin*, le Chevalier du cygne, qui inspire au musicien ces pensées éthérées, il ne traduit pas toujours un sentiment intérieur. Cette combinaison harmonieuse de sons arrive, on ne sait pourquoi, comme une fleur délicate épanouie au bout de la tige musicale. Par exemple dans le duo d'Elsa et d'Ortrude, il y a, à la fin une note, un rayon divin qui atteste à lui seul le génie de Wagner.

Je n'ai en vue ici que la musique, non pas la belle conception poétique, le chevalier du Saint-Graal qui appartient à nos épopées françaises du XI[e] siècle découvertes en 1831 par Edgar Quinet.

La figure de Lohengrin est en effet la plus idéale que poète ait jamais rêvée. La France, au moyen âge, a eu la gloire de posséder ces types très purs et de leur consacrer les plus beaux poèmes.

Vainement j'essaierais d'exprimer l'effet que certaine musique produit sur moi; une image m'aidera : puisqu'il s'agit du Saint-Graal, disons que l'âme aussi est une coupe d'or merveilleusement ciselée, destinée à contenir une essence divine. Eh bien, à chaque œuvre très belle, très haute, un diamant, une perle s'incrustent autour de cette coupe et en augmentent la valeur, en

même temps que les divines harmonies la remplissent à pleins bords.

Que de jouissances *Lohengrin* nous donnera encore par les découvertes faites sur la partition? Tout à l'heure, les quinze mesures qui précèdent la *Marche religieuse* m'apprennent comment on fait valoir une pierre fine : l'enchasser n'est pas tout, il faut qu'elle soit mise en relief par tout ce qui peut rendre plus brillant son rayonnement, ou ce qui doit augmenter sa douceur.

Si l'on pouvait appliquer ce même art dans le style, dans le discours, dans la science du monde! Mais les natures simples ignorent cet art; il a fallu *Lohengrin* pour m'y faire penser.

Sans doute, c'est le caractère religieux, idéal, du sujet, qui nous fait entendre des pensées divines, même dans des mélodies très courtes. En d'autres endroits elles sont d'une adorable candeur; comme certains mots tombés des lèvres d'un penseur de génie, elles arrivent à l'improviste, au moment où vous vous attendiez au développement de quelque sublime conception.

On l'a dit : madame Rose Caron seule répond à la poétique figure d'Elsa. La noblesse, la majesté de son attitude, de ses gestes, sa physionomie si belle, si expressive, ajoutent infiniment à la valeur de son chant. Mais le chevalier du Cygne, qui tient à la fois du saint et du héros, où est l'artiste assez beau, assez inspiré, pour nous donner l'illusion de ce type surhumain?

Peu de scènes sont aussi dramatiques, aussi émou-

vantes que celle d'Elsa lorsque, entourée de tout le peuple dans l'attente, l'appel du clairon pour la seconde fois reste sans réponse et va la livrer à la mort. Aucun défenseur ne se présentera donc pour soutenir l'innocence? Elle est à genoux, le Chœur des jeunes filles prie avec elle, mais l'invocation ardente à la justice suprême où le musicien a trouvé des accents si pénétrants, si pathétiques, demeure sans effet.

Le libérateur ne paraît pas. Elsa va périr!

Tout à coup, au fond du paysage, on voit scintiller la blanche armure du Chevalier. Il arrive dans la nacelle traînée par le cygne. Le chœur, l'accompagnement de l'orchestre expriment le saisissement général. L'innocence ne sera pas sacrifiée, le Chevalier du Saint-Graal vient à son secours.

Jean de Rezké est d'une perfection idéale dans Lohengrin. Il en a si bien pénétré le caractère chevaleresque, mystique et pourtant humain, qu'il fait valoir les plus délicates nuances de ce rôle. De même, il met en relief les moindres passages du chant et des récitatifs.

Ainsi à la dernière audition j'ai mieux apprécié le chant : *O mon cygne aimé!*

Cette mélodie qui m'avait semblé un peu incolore, fait penser à la simplicité, à la pureté d'un dessin au trait de Flaxman.

Ici je ferai une remarque, sans doute puérile : pourquoi ce noble Chevalier souffre-t-il que sa bien-aimée reste prosternée devant lui pendant cette longue scène de solennelles déclarations, quand il exige le serment :

Jure que sans connaître
Ni mon nom, ni mon être,
Ni d'où je vins vers toi,
Tu garderas ta foi!

Le *Quintette* avant le combat, avec reprise des Chœurs, est superbe. En somme tout ce premier acte est admirable d'un bout à l'autre,

Et que dire du Chant matinal d'Elsa sur son balcon? Toute la poésie de l'aube, les pâles clartés avant l'aurore chantent dans cette mélodie virginale :

Vous que troublait naguère
L'écho de mes soupirs.

La fin de l'acte, couronnée par la célèbre *Marche religieuse*, est la partie splendide.

Cette *Marche* et le *Chœur nuptial* me paraissaient les cimes de l'œuvre, mais je crois décidément qu'il faut placer au-dessus de tout le troisième acte tout entier, depuis le triomphant, l'éclatant *Chœur nuptial* dont les fanfares précèdent le lever du rideau.

D'abord le duo de Lohengrin et d'Elsa :

Au loin se perd leur voix
Nous sommes seuls pour la première fois.

Le caractère idéal du chant va s'accentuer encore dans la réponse de Lohengrin aux questions inquiètes, aux soupçons d'Elsa :

Viens! respirons tous deux ces tièdes brises.
Quels doux parfums! les airs en sont remplis!
De leurs senteurs nos âmes sont éprises;
Mais sans chercher d'où vient ce charme exquis,

Pendant toute cette scène la musique exprime l'amour éthéré tel qu'un être divin doit le ressentir. C'est là ce qui fait l'originalité exquise de cette mélodie : Wagner lui a donné la candeur, la pureté des précurseurs, des pré-raphaëlites. La forme musicale, indécise, diaphane, flotte comme les délicates créations de Fra Angelico; les sons eux-mêmes ont la transparence rosée de ces divines figures adolescentes. C'est le coloris des sphères « dont nul mortel n'approche ».

Dans aucune autre partie de l'œuvre, excepté dans le *Prélude*, le chant ne peint avec tant de finesse la double nature divine et humaine de ce beau chevalier du Cygne, sa bonté magnanime, sa tendre pitié pour Elsa, sa fermeté de héros fidèle au devoir sacré.

C'est en effet une merveille de chant d'amour éthéré; la transfiguration du sentiment humain en extase mystique lui donne un caractère tout différent de l'immortel duo des *Huguenots* et de celui de l'*Africaine*.

On a prétendu que les voix ne se marient pas, qu'elles se suivent seulement. Est-ce intentionnellement que le compositeur ne les unit pas? Il a mis dans ce chant une délicatesse, une chasteté, une tendresse surhumaine qui rend le dénouement plus poignant encore. Si la pédagogie allemande, qui ne perd jamais une occasion pour intervenir, a voulu donner une leçon à l'incorrigible curiosité des femmes, elle a pleinement réussi à montrer Elsa aussi odieuse par son ingratitude envers son bienfaiteur qu'elle fut touchante au début par son infortune. Malgré son serment elle veut lui arracher son

secret; Lohengrin épuise toutes les prières de la tendresse et de la raison pour empêcher le parjure d'Elsa :

> Chasse le doute et sois heureuse;
> L'amour doit seul remplir nos cœurs!
> Ma route n'est pas ténébreuse,
> Je viens du monde des splendeurs.

Sa curiosité n'en est que plus ardente : « Fût-ce au prix de ma vie, parle, qui donc es-tu? »

C'en est fait, Elsa a détruit elle-même son bonheur.

Lohengrin la fait reconduire vers le Roi, et, sur la même phrase musicale qui rappelle l'engagement sacré qu'elle avait pris et qui est le nœud du drame :

> Là, devant tous je veux lui dire
> Quel est mon nom et qui je suis.

Le décor change. C'est comme au premier acte une prairie aux bords de l'Escaut; le Roi, entouré de ses vassaux est sous le chêne au pied duquel il rend justice.

Devant l'armée et le peuple rassemblé, Lohengrin accuse la femme qui lui est chère d'avoir trahi son serment, et avant de la quitter il dévoile le mystère.

L'admirable *Prélude*, joué par l'orchestre, *piano*, *pianissimo*, soutient la déclamation chantée :

> Aux bords lointains dont nul mortel n'approche
> Il est un lieu sacré qu'on nomme Montsalvat,
>
> . . . .
>
> Eh bien! Je vais parler, puisqu'on l'ordonne :
> Le Grâal m'envoie et j'ai suivi sa loi.
> Mon père Parcival, ceint la couronne
> Et Lohengrin, son chevalier, c'est moi.

Je n'ai encore rien dit du *Prélude* de *Lohengrin*.

Ce Prélude est aussi difficile à analyser avec la plume qu'avec le pinceau. Pourtant un artiste s'en est inspiré, M. Fantin-Latour a fait un tableau : La coupe du Saint-Graal est soulevée par des anges harmonieusement groupés ; ils s'élèvent en spirale comme la fumée de l'encens. Leurs battements d'ailes, leurs figures radieuses, la grâce de leur mouvement ascensionnel, l'or scintillant de la coupe sainte, symbolisent sans doute aux yeux du peintre cette musique mystique.

Qu'est-ce que le mysticisme, sinon l'amour humain transposé dans l'adoration divine?

Je n'avais pas encore vu cette peinture du Saint-Graal quand j'entendis le *Prélude*.

On aime *Lohengrin* surtout pour ses chœurs religieux ; mais aussi pour ce même caractère de pureté qui fait le rayonnement des madones pré-raphaëliques, des Vierges au nimbe d'or, sur un fond plaqué d'or. Mélodies semblables à ces beautés délicates, émaciées, d'une innocence angélique. Rien de terrestre; figures aériennes qui n'ont jamais vécu, impalpables créations de l'Empyrée, flottant dans l'éther. C'est de leurs lèvres enfantines que s'exhalent ces sons ténus, insaisissables; l'oreille les perçoit moins que l'âme. Ces vibrations harmonieuses se confondent avec le titillement de la lumière, avec les ondulations de l'eau, avec le scintillement de la blanche armure du Chevalier du Cygne. Ce frémissement musical accompagne le dessin mélodique, léger, délicat, exquis.

Toutes les voix qui nous charmeront jusqu'à la fin de l'œuvre essaient leurs premières notes dans le *Prélude*, comme des âmes, encore enfermées dans les limbes qui ébaucheraient leurs chants à venir : Prière de l'innocence opprimée, invocation vers un secours surnaturel, foi dans la justice, éclairs d'espérance, désespoir mortel, reconnaissance passionnée pour le sauveur, transport d'amour du héros, serment du justicier, triomphe sur le méchant, extase de bonheur, Marche religieuse célébrant la félicité, duo d'amour, puis, hélas! ingratitude ou faiblesse féminine, générosité chevaleresque, supplications du juste qui voit le bonheur immolé!...

Encore une fois le paradis perdu! L'amour divin survit seul, le Chevalier du Saint-Graal retourne au ciel. Tout le poème est dans le *Prélude*.

*
* *

Ceux qui font de la musique une étude, une science — et je sais que c'est la prétention moderne — se garderont bien de lire ces pages. Elles expriment uniquement un sentiment de bonheur intraduisible, révélé par cette langue des cieux. Tout le secours qu'un chef-d'œuvre immortel peut apporter aux âmes meurtries de douleur, toutes les impressions bienfaisantes sont notées dans ces pages *vécues*...

Sans doute, personne ne se soucie de ces rêveries; moi-même je me demande : A quoi bon? Est-ce utile?

Pourtant une échappée de vue sur le monde des beaux sons est encore chose assez utile.

Ce bien que j'en ai reçu, d'autres que moi l'ont éprouvé. Pendant que le travail leur tenait lieu de bonheur, peut-être la musique remplaçait-elle pour eux de chères amitiés.

Ferons-nous subir à une œuvre lyrique, à une symphonie l'analyse grammaticale? L'essence de la musique, c'est le sentiment. Si des images, des idées s'éveillent par des harmonies, c'est absolument secondaire.

L'analyse des impressions musicales est aussi vague que les pressentiments de la vie bienheureuse après la mort. Ils se ressemblent à bien des égards; surtout quand l'âme transportée au point culminant de l'extase, connaît enfin les joies du ciel, ce mot si souvent employé et que la musique seule justifie. L'œuvre de Beethoven et certains Chœurs de Wagner font penser à la Vision d'Ezéchiel dans le tableau de Raphaël.

Oui, la musique est un amour idéal, une passion qui se suffit à elle-même, une exaltation dans une félicité jamais déçue, à l'abri des misères terrestres, absolument comme ces immortelles idées de Justice et de Vérité qui planent au-dessus des temps.

NOTES

Les Commentaires de la *Neuvième Symphonie*, de la *Symphonie Héroïque*, *Guillaume Tell*, les *Huguenots* ont paru en 1885 et 1886 dans la *Nouvelle Revue*.

Je terminerai ces trop longues divagations musicales, comme j'ai commencé par la *Symphonie avec Chœurs* de Beethoven.

J'ai voulu comparer les impressions notées pendant chaque audition de cette œuvre maîtresse pour savoir si la musique est une langue *précise*, ou si elle se prête aux dispositions morales du moment. Je ne *cherche* pas mes impressions; lorsque je subis une impulsion irrésistible, alors seulement, je trace au crayon quelques signes sténographiques, péniblement déchiffrés le lendemain :

*
* *

Deuxième audition : La *Neuvième Symphonie* atteint des sommets qui se perdent dans la nue. L'imagination ne peut concevoir une perfection plus haute, j'allais dire plus de grandeur *biblique*. C'est en songeant au *Moïse* de Michel-Ange que ce mot *biblique* se trouve sous ma plume, car Beethoven est absolument hors de la

tradition de l'Ancien Testament. Il est sorti du dogme, il porte dans son génie la conscience d'un nouvel univers.

En écoutant pour la deuxième fois ce poème colossal je trouve que les deux premières parties éveillent plus d'idées que d'émotions. C'est bien une Création que Beethoven a voulu composer. Vague murmure des éléments, le chaos se débrouille; lutte de la clarté et de l'ombre, la lumière se dégage des brumes; triomphe du soleil, les effluves de vie répandues sur la terre produisent les formes, les couleurs, la beauté. Première journée de la création, première partie de la Symphonie.

Tout ce qui était confus, indéterminé, toute cette sonorité superbe mais vague, toute cette harmonie en travail se coordonne; les voix deviennent distinctes, le mouvement passe aux êtres organiques. Ce n'est plus la lutte des éléments en formation, c'est la vie universelle dans ses mille manifestations : fourmillement des insectes, vol des oiseaux. L'air et l'océan peuplés de myriades d'êtres actifs s'animent, la vie s'annonce par un murmure joyeux.

L'homme apparaît, et avec lui un chant d'amour et de bonheur : cette mélodie d'une expression adorable révèle tout ce qu'une âme heureuse éprouve de ravissement et d'aspirations inconnues. Le bonheur est encore personnel.

La pensée s'élargit dans la quatrième partie. Ce n'est plus seulement un couple heureux, c'est la fraternité humaine, le chœur des hommes libres, en pleine possession de leurs facultés épanouies aux rayons de la liberté. Alors éclate l'*Hymne à la joie*, chanté à tous les degrés de la vie, depuis l'échelon inférieur jusqu'au sommet de l'univers moral. La flore par ses couleurs et ses parfums, la faune par ses roucoulements et ses rugissements, l'homme par la parole, l'univers entier chante l'*Hymne à la joie*. Et que de nuances dans cette joie! champêtre, religieuse, guerrière, elle parcourt

tous les modes de l'esprit, toutes les tonalités musicales. Le génie de Beethoven atteste cette vérité des sciences naturelles : La variété dans l'unité. Cet *Hymne à la joie* consiste en quelques mesures, quelques notes très simples. Par un miracle de l'art qui est une loi naturelle, le chant se transforme à l'infini en changeant de rythme, de mouvement et de ton. Quel ensemble plein de grandeur, avec un point de départ si simple!

*
* *

Troisième audition. Les idées que *j'écoutais* dans cette musique sont bien les mêmes que la dernière fois, mais plus précises : c'est la naissance de la lumière et de la vie organique. Puis l'âme heureuse s'éveille. Ici, la tendresse humaine, concentrée dans le chant, se déploie en variations ravissantes. Enfin *l'Ode à la Liberté* vient couronner le final. C'est elle, en effet, qui verse la clarté dans la vie des nations; le chœur des hommes libres célèbre la dignité humaine, la fin des iniquités séculaires et la fraternité, la justice.

Le chœur religieux arrive pour rappeler la source éternelle du Beau et du Bien. Cet appel au sentiment divin au milieu de l'allégresse humaine est si salutaire! Assurément Beethoven nous montre ces vérités sublimes d'une façon inconsciente, mais elles étaient en lui, et il les éveille en notre âme.

Le musicien ne porte pas en lui-même un plan aussi nettement tracé que celui de l'orateur, de l'historien, du romancier qui remplissent le cadre qu'ils ont préparé d'avance. Le musicien de génie, comme le poète digne de ce nom, obéit à une impulsion irrésistible, emporté par une tempête divine, loin de la terre, toujours plus loin, toujours plus haut. Beethoven a quelque chose du prophète. Dans le don prophétique il y a plus que la

force du raisonnement, il y a la clarté d'une intelligence qui fait servir l'enseignement du passé à une vue nette de l'avenir. Mais de plus il y a l'intuition, faculté mystérieuse que je ne me charge pas de définir et que la physiologie est incapable d'analyser. L'intuition fait partie de cet univers moral embryonnaire contenu dans chaque âme : « L'homme est un commencement. »

C'est par là qu'un Beethoven tient de la nature prophétique; il a des inspirations soudaines, des éclairs de vérités inconnues qui deviendront dans la suite des temps la lumière durable.

Un profond attendrissement se mêlait au débrouillement de mes pensées pendant ce concert. Je me disais : Ces vastes compositions, incomprises en France il y a soixante-dix ans, admirées avec enthousiasme à cette heure, permettent d'espérer que les œuvres des génies bienfaisants, délaissées depuis l'École naturaliste, reprendront aussi leur influence un jour.

*
* *

Quatrième audition de cette œuvre extraordinaire, sommet de la création musicale.

Parmi tant de richesses de détails, je remarque cette fois un merveilleux effet de Symphonie de la forêt : le frémissement des arbres, le vent qui passe dans le feuillage.

Ceux qui ont souffert, ceux qui ont passé par un désespoir continu, sentent avec effroi que la douleur stérilise l'intelligence; elle est envahie par une amère défiance de sa propre valeur. La musique des maîtres les fortifie, les encourage et leur dit : la plus humble existence peut se rendre utile par la véracité du cœur, la droiture des idées et la persévérance dans un devoir sacré.

*
* *

Cinquième audition. La *Neuvième Symphonie* se place tout naturellement au rang des poèmes immortels. Hérodote donnait à chaque livre de son Histoire le nom d'une muse : *La Minervienne* voilà le nom qui conviendrait à cette Symphonie. Elle évoque la vie de la pensée, on écrirait des volumes sous sa dictée.

Ajoutons seulement ceci : La République n'a pas de meilleur moyen de propagande que l'hymne : *Tous les hommes sont des frères.* Quelle merveille que ce chœur! Il débute comme un bourdonnement confus, c'est une vague perception de la conscience humaine; mais elle grandit, elle éclate enfin dans cet hymne d'amour et de fierté. Ah! c'est bien la Marseillaise de l'humanité!

Tous les hommes sont des frères.
Liberté! Liberté!

*
* *

Je reviens du Conservatoire où j'ai encore entendu la Symphonie avec Chœurs de Beethoven. Je crois que c'est pour la dixième fois.

Oh! quand je songe à mes extases d'autrefois à mesure que je pénétrais dans l'œuvre! Il y a peut-être plus de bonheur dans les efforts pour acquérir le beau et le bien que dans leur possession même.

Connaître familièrement une telle œuvre est certainement un accroissement de vie intellectuelle et de bonheur. Cette symphonie, la plus grande œuvre de Beethoven, me fait l'effet d'une vaste et superbe forêt que j'ai tant explorée que tous les recoins me sont connus; non seulement les sentiers, mais les retraites les

plus cachées, les arbres d'essences différentes, les taillis, les clairières, les fleurs aux pieds des arbres, la mousse, les bruyères, tout a été parcouru, aimé, contemplé, et cet abri de fraîcheur, de poésie, m'apparaît chaque fois plus beau, plus grandiose.

*
* *

Après chaque jouissance musicale nous remercions le ciel. Cet élan involontaire de gratitude est chez nous un sentiment qui remplace la prière. Prier? pourquoi? Avons-nous jamais été exaucés? Quand les plus ardentes invocations demandaient au ciel la vie de ceux que nous aimons, quand cette invocation vers la justice suprême est restée sans effet, c'est qu'elle est inutile. Si Dieu est inexorable à de tels accents, c'est qu'il ne peut pas déranger l'ordre de l'univers. Mais sans faire de miracles, il distribue maintes joies, maintes consolations à des cœurs heureux de l'en remercier; et nous sommes de ceux-là! Oui la vie doit être un acte de gratitude pour toute bonne inspiration qui nous arrive à nous-mêmes et aux autres, pour toute œuvre belle que nos yeux et notre esprit adorent, pour toute action utile et noble. Voila le lien entre le Créateur et la créature; cet élan muet de reconnaissance vaut la prière.

Ah! si l'on pouvait ne pas tant souffrir pour la justice!



FIN

TABLE

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD.

